CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

601-602

julio-agosto 2000

DOSSIER:
Aspectos de la cultura brasileña

Thomas de Quincey
Samuel Taylor Coleridge

Claudio Magris
Horror y grandeza de la revolución

Poemas de Raymond Carver y Luis García Montero

Cartas de Argentina, California e Inglaterra

Notas sobre Voltaire, Thomas Mann, Fray Servando Teresa de Mier, Robert Bresson, Octavio Paz y Leopoldo Marechal

Centenario de Friedrich Nietzsche

Fotografías de Magdalena Schwartz

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

601/602 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos de la cultura brasileña

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

* *Las fotografías del presente número se reproducen por gentileza del Instituto Moreira Salles de São Paulo (Brasil)*

DOSSIER
Aspectos de la cultura brasileña

Coordinador: Jorge Schwartz



Calinhos y Aizita Nascimento (1975)

El papel del afecto: una contribución del Tercer Mundo a la teoría democrática

Renato Janine Ribeiro

¿Cuál es la contribución innovadora que el estudio de la filosofía política en una sociedad periférica, fuera del eje que define el poder mundial, puede aportar a la reflexión y la práctica política de nuestros días? He aquí mi propuesta: quizá lo mejor que Brasil, o el Mercosur, o el continente latinoamericano puedan dar a la actual filosofía política y social es poner en jaque lo que yo denominaría la ecuación de Mandeville.

La modernidad capitalista y democrática es mandevilliana. Bernard de Mandeville es el pensador angloholandés que, entre 1714 y 1729, sorprendió al público europeo a medida que escribía las sucesivas versiones de su *Fábula de las abejas,* más conocida por su subtítulo: *Vicios privados, beneficios públicos.* El capitalismo es mandevilliano porque su buen éxito, en Europa Occidental y América del Norte, está precisamente vinculado con no exigir a los hombres que sean constantemente decentes: el mercado es el instrumento por el cual, mientras cada quien busca su ventaja personal, consigue que todos contribuyan –sin percibirlo y hasta sin desearlo– al bien común.

Ahora existe en Brasil una fuerte conciencia de que somos diferentes de las sociedades del Atlántico Norte. Con todo, tenemos *grosso modo* dos lecturas opuestas de tal diferencia.

Una de ellas la entiende como atraso. Entre sus defensores están Paulo Prado (autor de *Retrato do Brasil,* 1928), Sergio Buarque de Holanda (quien escribió *Raízes do Brasil* en 1936) y la actual alianza gobernante, sobre todo en su vertiente intelectual, que es el Partido de la Socialdemocracia Brasileña al cual pertenece el presidente de la república, el politólogo Fernando Henrique Cardoso. Caben en esta tendencia desde revolucionarios de izquierda hasta adeptos de la modernización conservadora o pasiva. Lo que tienen en común es la constatación del atraso brasileño y su propuesta de superarlo.

No obstante, hay otra lectura de la diferencia, que en lugar de connotarla negativamente la aprecia como algo positivo. Su primer gran nombre fue Gilberto Freyre con *Casa grande e senzala* (1933) y más cerca de nosotros, el antropólogo Roberto Da Matta, autor de *Carnaval, malandros e heróis* (1978).

Ninguna de las dos posiciones es, en sí misma, conservadora o progresista. Cardoso adopta hoy, con pocas reservas, el recetario económico y cultural angloamericano. Gilberto Freyre, elogiando la cultura lusobrasileña de los trópicos, defendió la política colonial salazarista en Africa. Hay conservatismo en ambos lados, como puede haber progresismo.

Defenderé la segunda manera, pero por una única razón, y es porque no piensa a Brasil como una carencia, como algo negativo. Por ello evita el tópico del atraso, que en los últimos tiempos se concentra en el retardo económico del país, dejando de lado su densidad cultural. Por otra parte, no estoy de acuerdo en que el problema del atraso brasileño sea esencialmente económico: es político y concierne a la ciudadanía. Pero esto no significa que la democracia norteamericana sea un ideal perfecto, respecto al cual estaríamos atrasados. Volveré sobre el tema.

Un país con las dimensiones y la complejidad de Brasil no se constituye sólo por sus falencias. Sus notorias deficiencias en cuanto a la justicia social no deben hacer olvidar sus cualidades –insisto– culturales. Primero hemos de tener claro que existe un espacio de negociación en el que incorporar los modelos norteatlánticos y, segundo, enunciar cuál puede ser la contribución de Brasil al temario mundial de la política. Más adelante también volveré sobre este asunto.

* * *

La modernidad nace cuestionando al medievo. En términos políticos, se da con Maquiavelo, quien demuestra en *El Príncipe* (1513) que la moral no puede fundamentar la vida política. Como mucho, la moral sirve para salvar al alma del individuo y para relacionarlo con sus seres queridos. Poco tiene que decir sobre la vida social, sobre las macrodimensiones en las que dichas personas se relacionan.

Pero Maquiavelo, aun cuando evitemos la maledicencia que lo afectó, no va más allá de la acción excepcional: la del nuevo príncipe, el líder político, estadista o revolucionario. Hay algo heroico en esos personajes suyos que instauran un mundo nuevo. Ven las cosas desde el ángulo del poder que quieren conquistar o incrementar. Esto sirve para escasísimas personas de sesgo épico o dramático. La aplastante mayoría de la sociedad quiere, prosaicamente, banalmente, protegerse del poder.

Con la modernidad, la vida social y política dejó de ser, como en la Edad Media, una repetición cristalizada de las mismas acciones y se volvió esencialmente dinámica y cambiante. Por eso cabe compararla con el ajedrez: como éste, exige astucias e impone riesgos. En el ajedrez, gran parte del

juego se define en las aperturas. En la vida política moderna hay dos maneras principales de abrir el juego. Una de ellas es la apertura Maquiavelo, que recupera el carácter creativo y arriesgado de la acción política. Está mal censurada como amoral y si aparece como tal es porque la acción creativa e innovadora, en un mundo donde ya no hay garantías de ningún absoluto moral, no puede obedecer a normas de acierto y error. Por más que obedezca, nada garantiza su funcionamiento ni su buen éxito.

La otra apertura fue definida por Mandeville con su expresión «vicios privados, beneficios públicos». El gran ejemplo de la *Fábula de las abejas* consiste en que la ganancia, que es vicio y pecado, resulta eficaz en la libre concurrencia y así aumenta la prosperidad y el bienestar de los hombres. Pero para ello es necesario tener unas instituciones sociales que traduzcan el lenguaje inmediato de las pasiones (la ganancia, por ejemplo) en ventajas comunes.

Ambas aperturas rompen con la moral tradicional: cristiana, medieval, cerrada. La acción del estadista o del revolucionario, que carece de regla, que está sujeta a un enorme grado de riesgo, procede a la manera de Maquiavelo. Nuestras acciones, las del hombre cualquiera, se desenvuelven teniendo en cuenta el beneficio personal; pero aún así, según el modo como se ordena una sociedad moderna, de ellas resulta el bien social. Para el estadista la moral se vuelve imposible en tanto amenaza el buen éxito de quien considera las cosas desde el ángulo del poder. Para el hombre común, la moral se torna tan onerosa que pretender que cada uno de nosotros la obedezca siempre es arar en el mar, para usar la frase que Bolívar pronunció un mes antes de morir.

Con todo, hace falta distinguir las dos moralidades modernas. En Maquiavelo hay cierto heroísmo y en Mandeville, un decidido prosaísmo. Y la ecuación que funcionó más fue esta última porque sirve a cualquiera y no sólo a los grandes de este mundo, los poderosos.

Aquí está el problema. El buen éxito del mundo desarrollado está ligado a la apertura Mandeville. Es la que permitió el suceso económico basado en el deseo de lucrar y para nosotros, ibéricos de origen, algo rechazable porque somos católicos o sea que consideramos que el lucro es un pecado. Los europeos y norteamericanos no son necesariamente más honestos y trabajadores que los latinoamericanos, africanos o asiáticos, pero tienen un orden social que hace funcionar el egoísmo más al servicio de la colectividad que contra ella. No digo que sea la única causa de su buen éxito pero sí que es un aspecto decisivo. No es un secreto de su desarrollo pero sí un síntoma de él. ¿Por qué no ocurren las cosas de la misma manera en Brasil, parte del Mercosur?

Pensar la acción política como algo posible, hoy, en nuestro medio, significa criticar la tendencia dominante que considera las grandes cuestiones

filosóficas, incluida la filosofía política, como cosas del Primer Mundo. Sin defender el encierro en nosotros mismos, debemos desconfiar del modo en que los países desarrollados conciben sus particularidades como si fuesen universales. Un pensamiento que tenga en cuenta la diversidad social necesitará dar voz a esas diferencias que hacen palpitar cuestiones de las más variadas por todas partes.

Nuestro mundo es multipolar también desde el punto de vista intelectual porque no tiene hoy, al revés que en la década estructuralista de 1960, un único polo de irradiación que esté revolucionando las ciencias del hombre. Estos factores, uno negativo (la ausencia de un foco luminoso de la ciencia, geográficamente localizado) y otro positivo (la existencia de cuestiones nuestras que exigen mayor elaboración) suscitan preguntas que pueden ser propias de los lugares antes considerados periféricos.

Destacaré dos asuntos. El primero, que es decisivo para esta parte del mundo, y puede interesar a otros países, consiste en cómo la construcción de la democracia se desvía hacia un autoritarismo anclado en las costumbres. Este conservatismo de las *mores* muestra que no basta, para tener democracia, cambiar de formas políticas. Tal cambio ocurrió en casi todo el mundo, en los últimos diez o quince años, con variables resultados. Hoy, en Brasil, hay pocas amenazas a la libertad de expresión, organización y voto. Nuestro problema está en la desigualdad social, que limita el número de los que disfrutan de aquellas libertades. El problema está, me atrevo a decir, más en la sociedad, que es inicua, que en las formas del Estado, que no son peores que las de la sociedad.

Esto indica que necesitamos ir más allá de la democracia como forma política, institucional, y ambicionar la democratización de las costumbres. A lo largo del siglo XX se desplegó el arraigo autoritario en la política y la sociedad. La psicología y la antropología trataron de explicar lo que la ciencia política y la sociología percibían funcionando mal en nuestras sociedades. Como dice el psicoanalista Jurandir Freire Costa, de Río de Janeiro, hace falta llevar la democracia a los afectos, todavía muy autoritarios.

Debemos insistir: la democracia no se refiere sólo al Estado, sino a la sociedad. La sociedad se compone sobre todo de relaciones de afecto y de trabajo. En ambos campos, la vida privada (amistad, amor conyugal, filial, etc.) y la propiedad privada (que controla la mayor parte de las relaciones laborales) está mal vista, como si sólo importase a la vida pública y a una política sólo institucional. Por eso mismo hay mucho que hacer y pensar respecto a estos temas.

Pero eso exige cuestionar la creencia en el atraso de la así llamada periferia, creencia muy extendida entre nuestros colegas del Atlántico Norte y

en los círculos intelectuales brasileños que conciben un mundo científico centrado. Critiqué la idea de que estamos atrasados en el plano de las ciencias humanas. Quizá se podría admitir nuestro atraso en cuanto al objeto que la ciencia estudia: en nuestro caso, la democracia. Tal tesis no está muy errada. Países como Brasil no son ejemplos de civismo.

Con todo, nuestras deficiencias no bastan para comprobar las cualidades del modelo nordatlántico. Conviene apuntar sus deficiencias. Primero: no hay un modelo universal de sociedad democrática. El paradigma hoy vigente es el de la sociedad individualista y encaja mal en culturas de perfil distinto. Digo esto sin limitarme a relativizar la democracia occidental porque en ella reside su segunda insuficiencia, más allá de su etnocentrismo: su democracia falla en lo afectivo.

Aquí aparece la posible contribución de la segunda manera de ver la diferencia brasileña y que puede valer para otras zonas del Tercer Mundo. Todo el énfasis de Freyre o Da Matta, entre otros, está puesto en el calor afectivo. Freyre llegó a hablar del Brasil como una «democracia racial», término que en las últimas décadas causó indignación en los militantes negros. Con todo, fuera de toda idea idílica de relaciones fundadas en la esclavitud, daré un ejemplo para ver que tampoco tiene cabida la idea de la mera opresión del negro por el blanco.

En los Estados Unidos es negro cualquiera que tenga un poco de sangre negra. Personas que serían blancas según los parámetros latinoamericanos y especialmente brasileños (nuestro país perdió casi toda su fe en la limpieza de sangre a lo largo del siglo XX) allí son consideradas negras. El mulataje produce negros. En Brasil produce una tercera categoría, cuya denominación es discutida, porque los movimientos negros la critican, señalando que mulato viene de mula y, en consecuencia, reduce al negro al carácter de animal doméstico, para colmo estéril, infecundo. Hoy se le adjudican otros orígenes, más neutrales.

La visión norteamericana de la mezcla racial sostiene que sólo puede ser blanco quien lo es enteramente: todo lo impuro es negro. Hay negros puros, pero eso no importa, porque toda negritud es impura. La idea brasileña es la contraria: no valorizar la pureza. Hay blancos, hay negros y hay mulatos. Nadie es puro ni impuro. Por ello, aquí el peso de la raza es leve y el color de la piel se tizna de cultura. La pureza es una ficción que conduce a una hipertrofia de la biología y al fascismo. Ya escoger lo impuro significa optar por la cultura. No hay asociación más fecunda y más firme que ésta: cultura es impureza. Brasil es un país impuro por convicción. Tal vez por ello su cultura sea hoy tan sólida.

* * *

Si en el Atlántico Norte la democracia ha funcionado mejor que en otros países ha sido a costa de un desprecio del mundo desarrollado por la cuestión afectiva. Por otra parte es erróneo parangonar una democracia consolidada en un país capitalista desarrollado, con otra incipiente en otra sociedad. Discutirla en el Tercer Mundo no es buscar una democracia «relativa» adaptada a nuestras condiciones (una democracia con rebajas como en los «tigres asiáticos»). Lejos de ello, se trata de verificar si nuestro descentramiento permite pensar de manera más radical unas cuestiones mal resueltas por el mundo desarrollado.

El buen éxito del modelo europeo occidental y norteamericano de democracia se debe a la apertura Mandeville en cuanto a la relación entre los afectos privados y la vida pública. Según ella, la sociedad podría funcionar sin siquiera acción política. Para Maquiavelo la acción del príncipe, aunque amoral, era todavía política. Para Mandeville, ni siquiera esto es necesario. La búsqueda de fines privados y egoístas hace funcionar la sociedad sin que nadie necesite tener una visión pública. Esto produce un aparente abaratamiento de la vida social. Vivimos con los otros sin que nos haga falta amarlos.

Véanse los pasajes efectuados por Mandeville: del egoísmo al bien común; del mal al bien; de lo individual a lo colectivo; de lo psíquico a lo social y político; y aún más: de la economía a la política, del capitalismo al Estado. No es casual que tal proceso funcione tan bien, convirtiéndose en una de las principales herramientas de Occidente, exportadas al resto del mundo por medio de la anexión.

Pero si tal apertura tuvo buen éxito al eclosionar el encierro medieval, también costó cara. Costó un congelamiento de los afectos. Todo lo que es productivo en una sociedad así descrita pertenece al impulso individualista. Lo que en la modernidad nordatlántica engendra lo social reside en la competencia y no en la colaboración, en la concurrencia y no en la solidaridad.

Al dejarse de lado el proyecto de una sociedad del bien, se abarataron los investimentos afectivos y humanos necesarios para constituir una vida social que funcione. Pero, perversamente, se reforzó lo que es conflictivo en las relaciones entre personas. Demostrando que para que haya sociedad no hacen falta los conflictos, ni la exigencia de una inviable armonía, tal estrategia incrementó la productividad de los conflictos en el Estado democrático de derecho. Con todo, al volver productivos los conflictos, también los fortaleció, legitimó y multiplicó, sea en su forma explícita –la competencia capitalista– sea en su forma menos visible y más constante, la articulación entre el respeto y la gélida indiferencia hacia el otro.

El congelamiento de los afectos y el vínculo con el otro conforme a una relación de imparcialidad, lleva a tratarlo como a un desconocido que merece respeto. El respeto se relaciona, así, con la distancia, el apartamiento, el enfriamiento. En la vida social es frecuente alternar el afecto caluroso por el conocido, socio, pariente, amigo, aliado –y el afecto hostil por el desconocido, enemigo, miembro de otro clan o sociedad. El respeto por el desconocido llega a ser positivo si lo comparamos con la agresividad que podríamos sentir y demostrar ante él.

Pero no existen sólo esas dos posibilidades de trato con el desconocido –el calor de la hostilidad y el frío del respeto– con el otro en tanto otro (porque el aliado no es exactamente el otro sino un otro incorporado a nosotros). Muchas sociedades muestran hacia el desconocido una curiosidad generosa, acogedora.

Ahora, una señal importante del fracaso occidental como civilización es que el Atlántico Norte considera que las civilizaciones hospitalarias son atrasadas. El respeto caluroso por el desconocido suena a estupidez. Hawai o la India, por citar dos culturas que envuelven en flores al visitante, se ven como simples lugares exóticos para ir de vacaciones. Podrían tener peor fama, la de infantilismo irresponsable, lugar poco serio. Una receptividad cálida suena a inmadurez. Ante el otro, Occidente construye dispositivos de prevención y cuidado que, sin llegar a la hostilidad hobbesiana de la guerra de todos contra todos, apenas la atenúan.

La tecnología política moderna, nordatlántica, consiguió construir una sociedad basada en las pasiones que era menos necesario modificar. Ello abarató su construcción pero causó enormes problemas en el modo de lidiar con los afectos «positivos», como diría Spinoza: el amor y la amistad.

El afecto tiene un papel político. Hay, sin embargo, dos modos de funcionar en política. El primero es congelarse, asegurando una democracia de costo relativamente bajo a un individuo definido como egoísta, aun al precio de reducir su deseo u oportunidad de conocer al otro. Tal manera es insatisfactoria, como muestra el avance de la drogadicción en los Estados Unidos: es una sociedad que se muestra incapaz de ofrecer a sus individuos un proyecto positivo de vida. Es funcional, como lo es el capitalismo, en un sentido negativo, al liberar al individuo de los controles sociales que lo maniataban. Pero falla cuando se trata de capacitarlo para encontrar su camino.

Otra manera en que lo afectivo actúa políticamente tal vez sea la nuestra. Es compleja. Aquí lo afectivo, cuando se politiza, es generalmente autoritario. La política sudamericana abunda en «mandonismos» locales, populismos y caciquismos. La mayoría de las veces, cuando el afecto se caldea

o anima en política, desemboca en autoritarismo y aun en el totalitarismo, según ocurrió con Hitler y Mussolini. No es casual que el mayor defensor de la afectividad brasileña, el sociólogo Gilberto Freyre, se vinculase a la derecha. Ella sabe usar mejor la afectividad política que la izquierda, pero nada impide a los progresistas aprender a hacer política desde lo afectivo.

No todas las modulaciones de lo afectivo son autoritarias. Será necesario averiguar por qué tantos grupos sociales, dominados por un Estado y una idea de poder autoritarios, contienen relaciones interindividuales más cálidas. Tal vez el acaloramiento positivo de ciertos afectos pueda romper su complicidad con la heteronomía política y contribuir a una democratización que provenga de abajo, del calor horizontal entre iguales.

Esta es la cuestión decisiva: cómo salir de los dos modelos vigentes, el capitalista avanzado y el tradicional. Ambos descreen del potencial democrático de los afectos y por él podemos apostar. Una relectura democrática de los ensayistas que trataron sobre el Brasil, ante todo Freyre y Sergio Buarque de Holanda, debe tomar esta dirección.

La paradoja del modelo político vigente es, entonces: o bien tenemos una política de comprobado alcance afectivo, generalmente antidemocrático, o tenemos una democracia con una *downsizing* de los afectos. Se trata de una política de baja afectividad o enfriada y de corto alcance. Actúa en las mentes de manera negativa. Se mantiene a costa de las bajas ambiciones, despreciando el potencial transformador del mundo que atañe tanto a lo afectivo como a lo político, y que nadie lleva a cabo porque están separados y aún más: quebrados.

Quedan dos conclusiones. La primera es que nuestra parte del mundo necesita desarrollar el aspecto afectivo de la política, a fin de mantener la pasión como base, para construir una política de costumbres democráticas y no autoritarias; tal es nuestro desafío. La segunda es que ésta puede ser nuestra contribución al resto del mundo: podríamos cuestionar el modelo mandevilliano triunfante en el Atlántico Norte, que funciona en la gestión política del Estado y de la economía pero con un enorme costo afectivo, convirtiendo la sociedad en una casa inhóspita. ¿Será posible construir un modelo alternativo, democrático y afectuoso?

Traducción: B.M.

Las raíces y los equívocos de la cordialidad brasileña[1]

João Cezar de Castro Rocha

El año de 1936 asistió al surgimiento de dos libros fundamentales en la historia de la cultura brasileña. De un lado, Sérgio Buarque de Holanda publicó *Raízes do Brasil*, una obra que según Antonio Candido fue considerada un clásico desde el instante mismo de su aparición.[2] De otro lado, Gilberto Freyre prosiguió en el estudio de la formación y decadencia de la familia patriarcal a través de *Sobrados e mucambos*. La coincidencia de la fecha de publicación debería estimular un estudio paralelo de los dos textos. No obstante, la crítica brasileña suele comparar *Raízes do Brasil* a *Casa grande & senzala*, la obra maestra de Gilberto Freyre, que también obtuvo un reconocimiento instantáneo. En este breve ensayo, intentaré poner en tela de juicio tal consagrado método de lectura. Creo que una comparación más fecunda supone la aproximación de *Raízes do Brasil* a *Sobrados e mucambos*. Como no se trata del acercamiento más común, debo justificar mi propuesta. De inmediato, vale la pena recordar que *Raízes do Brasil* fue el primer volumen de una colección muy importante coordinada por Gilberto Freyre en la casa editorial José Olympio –«Coleção Documentos Brasileiros». Freyre también escribió la presentación del libro, aunque se concentró básicamente en aclarar los propósitos de la colección. De hecho, en las cinco páginas de la presentación, intitulada «Documentos Brasileños», sólo un párrafo es dedicado a Sérgio Buarque de Holanda y aún así no se hace ningún análisis del contenido del libro.

En primer lugar, *Raízes do Brasil* y *Sobrados e mucambos* poseen una afinidad temática que necesita destacarse, pues en general la crítica tiende a olvidarla. El libro de Gilberto Freyre contiene un subtítulo revelador: «Decadencia del patriarcado rural en Brasil». Así, al contrario de *Casa*

[1] *Por las sugerencias y sobre todo por las críticas quiero agradecer a Enrique Larreta, Guillermo Giucci, José Mario Pereira y Moema Vergara.*

[2] *Antonio Candido. «O significado de* Raízes do Brasil». *In Sérgio Buarque de Holanda.* Raízes do Brasil. *Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 [1967], p. XL. En ese célebre ensayo, Candido enumeró tres obras que jugaron un rol decisivo en la formación de su generación:* Casa grande & senzala *(1933), de Gilberto Freyre,* Raízes do Brasil *(1936), de Sérgio Buarque de Holanda y* Formação do Brasil contemporâneo *(1942), de Caio Prado Jr.*

grande & senzala, en cuyas páginas Freyre describió el proceso de «formación de la familia brasileña bajo el régimen de economía patriarcal» (como informa el subtítulo), en *Sobrados e mucambos* narró el reemplazo progresivo de los códigos del mundo rural por las leyes del universo urbano. En la expresión del autor, el desarrollo de las condiciones de urbanización, especialmente en el curso de siglo XIX, hizo que, por primera vez en la historia brasileña, la calle empezara a defender sus intereses ante los abusos de la *casa grande*. La calle progresivamente impondrá sus derechos a la casa, en vez de limitarse a aceptar sus voluntades y caprichos. A la vez, el desarrollo de la urbanización ocurre paralelamente al ascenso social del mulato, a tal punto que parece justo decir que *Sobrados e mucambos* es un libro compuesto por dos ejes íntimamente relacionados: la victoria histórica de la calle sobre la casa y el éxito social del mestizaje. En otras palabras, si en *Casa grande & senzala* Freyre ofreció un vasto panorama de la formación de la sociedad brasileña bajo el signo del patriarcado rural, en *Sobrados e mucambos*, el autor estudió la acomodación social que tuvo lugar con la decadencia de aquel patriarcado.

De igual forma, en *Raízes do Brasil* Sérgio Buarque estudió la formación de la sociedad brasileña y, sobre todo, la superación de la «herencia rural», eso es, la superación de la familia patriarcal. Si los primeros capítulos de su ensayo están dedicados a la identificación de las raíces históricas de aquella formación, los dos últimos intentan investigar el advenimiento de una nueva sociedad, cuya principal novedad se refiere precisamente a la superación de la familia patriarcal. Tal familia es el resultado de la herencia portuguesa y contiene un par de rasgos que se revelaron básicos para el establecimiento de la sociedad brasileña. El más importante consiste en la resistencia de los miembros de la familia patriarcal a las leyes de carácter universal propias del Estado moderno. Como ese es un punto crucial, valdrá la pena señalarlo a través del análisis de un concepto clave.

En el capítulo V de *Raízes do Brasil*, intitulado «O homem cordial», Sérgio Buarque expuso el concepto más conocido de su ensayo –la cordialidad como el tipo de sociabilidad desarrollada en las condiciones históricas brasileñas. En la lectura que propongo de *Raízes do Brasil* y *Sobrados e mucambos* la discusión de ese concepto es fundamental. En ese ensayo, intentaré demostrar que en los últimos sesenta años una curiosa hermenéutica se produjo en la tradición de la crítica brasileña: mientras los críticos sólo atribuyen el concepto a la obra de Sérgio Buarque, ¡suelen interpretarlo según la orientación expuesta por Gilberto Freyre! Sin embargo, de inmediato, aunque sea muy brevemente, debo presentar la tesis defendida por Sérgio Buarque.

La familia patriarcal tiene la tendencia a reconocerse como autosuficiente. Sus miembros vislumbran en el círculo doméstico el destino final de los gestos y de las intenciones. Una vasta red de amistades garantiza la ampliación de ese círculo, hecho que refuerza su poder, además de afirmar su funcionalidad. Característica del medio rural, esa es una familia cuyos parientes y agregados componen un universo propio, con reglas y códigos particulares. La familia patriarcal, en suma, suele encontrarse en situaciones históricas en las cuales las condiciones definidoras de la modernidad no lograron imponerse. Por eso, «no era fácil que los encargados de las posiciones públicas de responsabilidad, formados en esa atmósfera, comprendieran la distinción fundamental entre los dominios de lo privado y de lo público».[3] En consecuencia, la abstracción implícita en el carácter universal, exigencia de los principios necesariamente impersonales que deben regir el Estado, cuyo número limitado de disposiciones tiene que atender al conjunto de la población, encuentra un obstáculo casi insuperable en el orden patriarcal. En el límite, ese orden puede representar un serio trastorno a la modernización de la sociedad.

Ahora bien: el hombre cordial es hijo legítimo de la familia patriarcal y el estudio de la etimología del concepto es muy útil para esa discusión. «Cordial» es derivado de *cor, cordis:* corazón en latín. Bajo el control de los sentimientos, el hombre cordial rechaza los principios característicos de la vida moderna, toda vez que, al vivir de corazonada, razona siempre en función de intereses privados, en los cuales incluye el afecto que brinda a sus amigos, además del odio que consagra a los enemigos. A través de un dicho que todavía hoy en día suele emplearse con frecuencia, los brasileños revelan que siguen atrapados en esa lógica: *A los amigos, todo; a los enemigos, la ley.* En una sociedad cordial, los principios universales dejan de ser un derecho para convertirse en auténtica punición a los que no ocupan los rangos superiores de las múltiples jerarquías que organizan el tráfico social o a los que no disponen de contactos en los centros de poder.[4] Por ello, el hombre cordial desconoce la moderación de reglas generales y nada le molesta más que la búsqueda del término medio, ya que basa su comportamiento en la interpretación de una compleja serie de jerarquías. Hombre de extremos, ama y odia con la misma intensidad; desea y recha-

[3] *Sérgio Buarque de Holanda.* Raízes do Brasil. *Rio de Janeiro: José Olympio, 1987 [1936], p. 105.*

[4] *Para un análisis indispensable los dichos y de las jerarquías sociales subyacentes, véase Roberto Da Matta.* Carnavais, malandros, heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro. *Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1979.*

za a la vez; es tacaño y generoso a la vez; sobre todo, cuando opera con fondos públicos que, al fin y al cabo, entiende que también son legítimamente suyos. Además, como la abstracción de las leyes impuestas por un Estado lejano le parece una ficción innecesaria, el hombre cordial puede obrar como el argentino del ensayo de Jorge Luis Borges: «El Estado es impersonal: el argentino sólo concibe relaciones personales. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho; no lo justifico o excuso».[5]

Ese es solamente un aspecto del análisis de Sérgio Buarque. No hay que olvidarse de lo que Brasílio Sallum Jr. observó con sensibilidad. En *Raízes do Brasil*, «se desea identificar qué pasado estaba entonces siendo superado y qué futuro embrionario contenía aquel presente histórico».[6] Después de fijar los elementos formadores de la sociedad brasileña, Sérgio Buarque concentró su esfuerzo en el cambio radical que la urbanización debería traer con su desarrollo. Con ocasión de una polémica con Cassiano Ricardo[7], el presupuesto subyacente al ensayo se aclaró: «el hombre cordial se encuentra probablemente destinado a desaparecer, si todavía no desapareció del todo».[8] Sérgio Buarque estaba menos interesado en el concepto de «hombre cordial» que en la comprensión de que las relaciones cordiales no disponían de futuro en la ausencia de las condiciones definidoras del mundo rural. Por ello, el crecimiento de las ciudades y la progresiva transferencia de la población rural a los centros urbanos culminaría en la virtual desaparición de la cordialidad, una vez que ella iba a perder su cimiento: la familia patriarcal. Es como si en *Raízes do Brasil*, con un extraordinario poder de síntesis, Sérgio Buarque tratara conjuntamente de la formación de la familia patriarcal –el tema de *Casa grande & senzala*–, así como de su superación: el tema de *Sobrados e mucambos*. Sin embargo, la imaginación de Sérgio Buarque parece mucho más fascinada con los «nuevos tiempos» prometidos por el fenómeno de la urbanización que con la investigación de la «herencia rural».[9] En la formulación de Antonio Candido, «Sérgio Buar-

[5] *Jorge Luis Borges. «Nuestro pobre individualismo»,* Otras inquisiciones, *In* Obras completas. *Vol. II, Buenos Aires: Emecé, 1989 [1952], p. 36.*

[6] *Brasílio Sallum Jr.* «Raízes do Brasil», *In* Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico, *Lourenço Dantas Mota (org.). São Paulo: Editora Senac, 1999, p. 238.*

[7] *Con una sabrosa ironía, Dante Moreira Leite observó: «El concepto de cordial provocó una curiosa, y cordial, polémica entre Sérgio Buarque de Holanda y el poeta y ensayista Cassiano Ricardo». Dante Moreira Leite,* O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia. *São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969 [1954], p. 290.*

[8] *Sérgio Buarque de Holanda. «Carta a Cassiano Ricardo». In* Op. Cit., *p. 146.*

[9] *Títulos de la edición definitiva de* Raízes do Brasil. *En la primera edición, la oposición era todavía más clara, ya que dos capítulos tenían como título: «El pasado agrario».*

que de Holanda no sólo aclaraba nuestra historia, sino que predecía el futuro inmediato».[10] En esa afinidad electiva encuentro la primera justificación para el acercamiento que propongo.

El concepto de hombre cordial provee la segunda justificación. En los dos libros publicados en 1936, el concepto de cordialidad cumple una función muy importante. Lo curioso es que en general la crítica parece haberse olvidado de que los dos libros propusieron sentidos muy distintos para el mismo concepto; aunque Gilberto Freyre parezca imaginar que su asimilación del concepto sea próxima a la propuesta por el autor de *Raízes do Brasil*. Los estudios críticos posteriores solamente consideran la presencia del concepto en la obra de Sérgio Buarque. Sin embargo, como he señalado, su hermenéutica produce un mestizaje muy particular, atribuyendo el concepto a Sérgio Buarque, ¡pero interpretándolo según la concepción de Gilberto Freyre! Para una comprensión más adecuada de lo que estoy sugeriendo, necesito bosquejar una arqueología del concepto.

En 1931, en carta a Alfonso Reyes, Ribeiro Couto llamó «civilización cordial la actitud de disponibilidad sentimental [nacida] de la fusión del hombre ibérico con la tierra nueva y las razas primitivas».[11] Por supuesto, el bautismo de «civilización cordial» pertenece al poeta. No obstante, la idea según la cual la originalidad del proceso histórico brasileño debería buscarse en el encuentro productivo del portugués con el indio y el africano en las tierras del Nuevo Mundo fue formulada en un escrito decimonónico. En 1840, el Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, bajo la inmediata protección del emperador Pedro II, organizó un concurso internacional, ofreciendo un buen premio para el estudioso que presentara el mejor plan para narrar la historia patria.[12] Karl Friedrich von Martius logró ganarlo con su monografía «Cómo se debe escribir la historia de Brasil».[13] ¿En qué consistía su proyecto? El que desease garantizar el lugar de Brasil en el conjunto de las naciones debería señalar la verdadera novedad representada por la historia del inmenso país tropical. Según Martius, en el territorio brasileño ocurrió una aventura épica

[10] *Antonio Candido. «A visão política de Sérgio Buarque de Holanda». In Antonio Candido (org.).* Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil. *São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 88.*

[11] *Ribeiro Couto. «Carta a Alfonso Reyes». In* Revista do Brasil, *3:6, 1987.*

[12] *En esos términos se divulgó el premio: «Una medalla de oro en el valor de 200.000 réis, a quien presentara el más correcto Plan de cómo debe escribirse la Historia antigua y moderna de Brasil, organizada con tal sistema que en ella se comprendan sus partes política, civil, eclesiástica y literaria». In* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, *Vol. II, 8, p. 628.*

[13] *La monografía fue publicada en 1845 en la* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Hay una edición más reciente y, por eso, más accesible. «Como se deve escrever a história do Brasil». In* O estado de direito entre os autóctones do Brasil. *São Paulo / Belo Horizonte: Editora da USP / Livraria Editora Itatiaia, 1982 [1845], pp. 85-107.*

en los siglos de la colonización y el historiador debía explicar la naturaleza de esa épica. Generoso con el futuro investigador, el sabio alemán no dejó de revelarla: «Por ello debería ser un punto crucial para el historiador reflexivo mostrar cómo en el desarrollo sucesivo de Brasil se hallan establecidas las condiciones para el perfeccionamiento de tres razas humanas que en ese país están ubicadas una al lado de la otra de un modo desconocido en la Historia Antigua y que deben servirse recíprocamente de medio y de fin».[14] Las razas pueden jugar un papel complementario, pero la conducción del proceso está reservada a la raza europea, a los portugueses: «Jamás nos será permitido dudar de que la voluntad de la providencia destinó ese mestizaje a Brasil. La sangre portuguesa, en un poderoso río, deberá absorber los pequeños afluentes de las razas nativa y africana».[15] En verdad, la importancia del ensayo de Martius para la constitución del pensamiento social brasileño todavía merece un trabajo de más largo aliento –en esta ocasión me limito a señalar la posibilidad.[16] Por ejemplo, en su clásico *Retrato do Brasil*, sobre todo en el *post-scriptum*, Paulo Prado no sólo celebró el mestizaje sino que mencionó el texto del alemán diversas veces: «Fue esa la visión genial que Martius tuvo de nuestra historia mientras aconsejaba el estudio de las tres razas para su plena comprensión».[17]

Con la prudencia necesaria, no es difícil reconocer que esa idea está más cerca de la visión de Gilberto Freyre que de la concepción de Sérgio Buarque. Al fin y al cabo, intenta descubrir el origen de la sociabilidad brasileira en el mestizaje. ¿No es verdad que Freyre estructuró el texto de *Casa grande & senzala* de un modo que recuerda la sugerencia de Martius? En su obra maestra son estudiadas, en capítulos autónomos, las contribuciones del portugués, del indio y del africano a la constitución de la sociedad brasileña. Además se atribuye al portugués la función de hilo conductor del proceso. Es importante reconocer que José Honorio Rodrigues ya había destacado con el debido énfasis el papel del ensayo de Martius en la constitución de la tradición del pensamiento brasileño e incluso su repercusión en *Casa grande & senzala*.[18] Sin embargo, es igualmente importante, si no

[14] *Karl Friedrich von Martius. «Como se deve escrever a história do Brasil». In* Op. cit., *p. 89.*

[15] Op. cit., *p. 88.*

[16] *En ese contexto, vale recordar su novela,* Frey Apollonio. Um romance do Brasil *(escrita en 1831, aunque haya sido publicada en 1992), en la cual anticipara ficcionalmente algunas de sus ideas sobre la (im)posibilidad de una civilización brasileña.*

[17] *Paulo Prado.* Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira, *Carlos Augusto Calil (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1928], p. 195. En otro momento, Paulo Prado define el texto de Martius como una «magistral disertación» (p. 186).*

[18] *José Honório Rodrigues,* Teoria da história do Brasil (Introdução metodológica). *São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, especialmente páginas 130-142. Como ilustración, véanse los siguientes pasajes: «Martius es el primero en destacar la importancia de la contri-*

indispensable, señalar la diferencia fundamental entre Martius y Freyre. El alemán comprende el proceso como la síntesis histórica y *racial* que define el mestizaje como la contribución brasileña a la civilización. Por el contrario, el brasileño está interesado en estudiar el complejo histórico y social de formación de la familia patriarcal que también se basa en el mestizaje, pero comprendido como una técnica de convivencia. En Martius el mestizaje es sobre todo un fenómeno racial, mientras en Freyre es sobre todo un rasgo cultural.

Ahora bien, en *Sobrados e mucambos* claramente se asocian cordialidad y mestizaje: «la simpatía brasileña (...); la 'cordialidad', a la cual se refieren Ribeiro Couto y Sérgio Buarque de Holanda[19] –esa simpatía y esa cordialidad descienden sobre todo del mulato (...). El propio conde de Gobineau, que todo el tiempo se sintió tan molesto entre los súbditos de Pedro II, viendo en todos unos decadentes en virtud del mestizaje, reconoció en el brasileño el supremo hombre cordial: *très poli, très accueillant, très aimable*».[20] En ese pasaje queda explícito que Freyre consideraba la cordialidad bajo un doble registro: de un lado, es el resultado del proceso de formación de la sociedad misma, esto es, del mestizaje; de otro, es un índice de una práctica específica de relación social, o sea, la cordialidad sería una «técnica de bondad»[21] y como tal constituiría un rasgo típicamente brasileño. Eso fue lo que Cassiano Ricardo defendió en su polémica con Sérgio Buarque sobre el sentido del concepto. Para el poeta, «todo en Brasil se hizo así, a través de la mediación. (...) Cuando fallara aquel equilibrio de antagonismos de que habla Gilberto Freyre, la mediación tendría su vez. En

bución de las tres razas en la historia brasileña. Es el primero en decir que sería un error (...) despreciar las fuerzas de los indígenas y de los negros importados» (p. 130). «El método de trabajo de Varnhagen fue casi exclusivamente la realización de investigaciones materiales de los hechos señalados por Martius como importantes y significativos» (p. 132). «Y por primera vez el viejo plan de Martius (...) es plenamente llevado a cabo. Si Varnhagen siguió su plan, sólo lo hizo en la reunión del material, pero fue Freyre quien, demostrando una gran capacidad de interpretación, reunió y relacionó los hechos en una caracterización general de la sociedad y de la familia brasileñas» (p. 142).

[19] *En otro pasaje, Freyre vuelve a mencionar a Sérgio Buarque como la referencia necesaria cuando se emplea el concepto de cordialidad: «El 'deseo de establecer intimidad', considerado por Sérgio Buarque de Holanda tan característico del brasileño y al cual asocia aquella tendencia tan nuestra del uso de diminutivos – que sirve, dice él, para 'crear familiaridad con los objetos' ». Giberto Freyre.* Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural no Brasil. *São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, p. 358.*

[20] *Gilberto Freyre.* Op. cit., *pp. 356-57.*

[21] *La expresión fue empleada por Cassiano Ricardo en su polémica con Sérgio Buarque. «(...) Que el brasileño (cuando más amable) sabe sacar provecho de la propia bondad, y que ese recurso puede llamarse 'técnica de la bondad' ». Cassiano Ricardo, «O homem cordial». In*: O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros, *Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1948, p. 22.*

el equilibrio de antagonismos, un antagonismo nutre al otro. En la mediación, los antagonismos se destruyen pacíficamente».[22] Por ello, la caracterización del hombre cordial como alguien que vive entre extremos le parecía inaceptable. Por ello, y en un sentido riguroso, la cordialidad está relacionada al mestizaje, ya que en ambos casos estaríamos delante de una forma de equilibrar puntos antagónicos hasta su conversión en un nuevo término medio. Al fin y al cabo, cordialidad se convierte en sinónimo de brasilidad, tan pronto se defina la originalidad del proceso histórico brasileño precisamente en la habilidad de desarrollar modos de convivencia armónicos en el seno de diferencias. El mestizaje lo habría hecho en lo que se refiere al advenimiento del pueblo brasileño; la cordialidad lo hizo en lo que respecta al establecimiento de la sociabilidad brasileña.

No obstante, el mismo concepto en *Raízes do Brasil* conoce una dicción muy distinta. De inmediato, cabe recordar que, al contrario de la posición de Freyre, Sérgio Buarque opuso cordialidad a educación y, como vimos, incluyó en las reacciones típicamente cordiales tanto el amor como el odio.[23] En otras palabras, la cita del conde Gobineau, empleada por Freyre como una confirmación de su entendimiento de la cordialidad brasileña, sería considerada por Sérgio Buarque un equívoco interpretativo. Comprender la naturaleza del equívoco es la mejor forma de aclarar su concepción. Aunque la expresión tenga origen en Ribeiro Couto, la inspiración teórica vino de un autor alemán, Carl Schmitt. Sérgio Buarque lo aclaró en una nota en la segunda edición del libro.[24] A su vez Schmitt, en el capítulo 3 de *El concepto de lo político*, y también en una nota, estableció el sentido de dos términos definidores de su comprensión de lo político.[25] Esto es, la diferencia entre amigo y enemigo, basada en la separación entre los dominios público y privado. Sérgio Buarque se apropió del concepto con fidelidad: «La enemistad puede ser tan cordial como la amistad, ya que una y otra nacen en el *corazón*, tienen su origen en la esfera íntima, familiar, privada. (...) La enemistad, siendo pública o política, y no *cordial*, se llamará más precisamente hostilidad».[26]

Sérgio Buarque jamás asoció el fenómeno social de la cordialidad con el proceso histórico del mestizaje. Por el contrario, identificó su origen en la

[22] *Cassiano Ricardo.* Op. cit., *p. 31/33.*

[23] *En ensayo reciente, Raymundo Faoro anotó: «Cordial no quiere decir afable, blando, sino que también abarca el odio». Raymundo Faoro, «Sérgio Buarque de Holanda: analista das instituições brasileiras». In Antonio Candido (org.).* Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil, *São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 62.*

[24] *Es la nota 157 y que, en la edición utilizada, encuéntrase en las páginas 106-107.*

[25] *Carl Schmitt,* O conceito do político, *Rio de Janeiro: Vozes, 1992 [1932], p. 55, nota 5.*

[26] *Sérgio Buarque de Holanda* Op. cit., *p. 107.*

familia patriarcal, en la «herencia rural», cuyos patrones de sociabilidad suponen la transposición del orden privado al público. El hombre cordial también puede ser comprendido como un tipo ideal weberiano: sería el precipitado de una formación social caracterizada por la hipertrofia de la esfera privada y por el predominio de las relaciones personales. Eso es, la cordialidad no debe ser comprendida como una característica exclusivamente *brasileña*, sino como un rasgo estructural que se desarrolla en sociedades cuyo espacio público enfrenta serias dificultades para afirmar su autonomía frente a la esfera privada. El concepto de cordialidad puede convertirse en un importante instrumento para el análisis de cualquier grupo social dotado de elevado grado de autocentramiento, por ende, en alguna medida, resistente a presiones externas.

Estoy sugiriendo que la crítica ha considerado la notable intuición sociológica de Sérgio Buarque unicamente como una interpretación de la formación social brasileña, sin darse cuenta de su relevancia para el debate teórico.[27] Por supuesto, el autor de *Raízes do Brasil* buscaba ofrecer una interpretación del país, como el propio título del libro lo señala. No obstante, todavía no hemos sabido comprender con la debida atención la amplitud de sus ideas: «La idea de una especie de entidad inmaterial e impersonal, flotando por encima de los individuos y controlando sus destinos es dificilmente imaginable para los pueblos de Latinoamérica. Es frecuente imaginar que tenemos aprecio por los principios democráticos y liberales cuando, en verdad, luchamos por un personalismo o contra otro».[28] Tampoco hemos sido capaces de identificar la afinidad de Sérgio Buarque y Jorge Luis Borges: «El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano».[29] ¿Y qué decir de la percepción del sociólogo peruano Joaquín Capelo que en 1902 anticipó la observación de Sérgio Buarque? Mientras buscaba justificar la ausencia en su país de partidos políticos con una propuesta política coherente, concluyó: «En el Perú (...) todo partido es personal; siendo su único objetivo la elevación al poder de una persona determinada: el caudillo para lucrar y vivir en su nombre cada uno de sus

[27] *Propuse parcialmente esa tesis en «Brasil nenhum existe»,* in Caderno Mais, Folha de São Paulo, *9 de enero de 1999, p. 17.*

[28] *Sérgio Buarque de Holanda.* Op. cit., *p. 138.*

[29] *Jorge Luis Borges. «Nuestro pobre individualismo»,* Otras inquisiciones. *In* Obras completas, *Vol. II, Buenos Aires: Emecé, 1989 [1952], p. 36.*

aliados».[30] Pasajes de semejante contenido enseñan la principal divergencia en el empleo del concepto de cordialidad por parte de Sérgio Buarque y Gilberto Freyre y a la vez ayudan a aclarar la razón por la cual se produjo en la cultura brasileña la curiosa hermenéutica que mencioné.

En *Sobrados e mucambos*, sobre todo como queda claro en el último capítulo del libro, la cordialidad aparece como el equivalente social del mestizaje. En ese sentido, cabe señalar que incluso el cambio descrito por Freyre, y que implicó la decadencia del patriarcado rural, no llegó a amenazar la permanencia de relaciones cordiales. Por el contrario, el siglo XIX es también la época de ascenso del mulato --el hombre cordial por excelencia, en la interpretación del autor de *Casa grande & senzala.* En otras palabras, en tal esquema interpretativo, cordialidad se confunde con nacionalidad: el hombre cordial es el propio brasileño.

En *Raízes do Brasil* todo pasa de un modo muy distinto. La creciente urbanización no sólo amenazaba la supervivencia de relaciones cordiales sino que la condenaba a una desaparición inexorable. Por ello, Sérgio Buarque no tiene ningún aprecio especial por la figura del hombre cordial, prefiriendo concentrarse en los cambios implicados en el fenómeno de la urbanización. En otras palabras, en tal esquema interpretativo, cordialidad no se confunde con nacionalidad sino que se revela un instrumento valioso de descripción de determinada constelación histórica; constelación dominada por la familia patriarcal: el hombre cordial es el síntoma de la herencia rural.[31]

A pesar de tales discrepancias, una lectura muy especial terminó por imponerse en la tradición del pensamiento brasileño. Suele atribuirse el concepto de cordialidad sólo a la obra de Sérgio Buarque, como si en el mismo año de 1936 Gilberto Freyre no hubiese propuesto una concepción alternativa que en verdad estaba más de acuerdo con la definición de Ribeiro Couto. En ese sentido, es sintomática la cita de Cassiano Ricardo en la cual menciona a Gilberto Freyre y su idea del equilibrio de antagonismos, empleada por Freyre para definir la dinámica social del par compuesto por *Casa grande* y *senzala*.[32] Esa cita revela que la concepción de Freyre tenía

[30] Apud *Efraín Kristal,* Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú. *Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991 [1988], p. 41.*

[31] *«Finalmente, quiero señalar, otra vez, que la propia cordialidad no me parece virtud definitiva y cabal que tenga que prevalecer sin tenerse en cuenta las circunstancias cambiantes de nuestra existencia. Creo que, al menos en la segunda edición de mi libro, lo haya aclarado. En verdad, asocio la cordialidad a las condiciones particulares de nuestra vida rural y colonial que vamos superando rápidamente». Sérgio Buarque de Holanda, «Carta a Cassiano Ricardo». In* Op. Cit., *p. 145.*

[32] *Para un análisis reciente y muy imporrtante del papel de la noción de equilibrio de antagonismos en la escritura de Gilberto Freyre, véase, Ricardo Benzaquen de Araujo,* Guerra e Paz: Casa Grande & Senzala e a Obra de Gilberto Freyre nos anos 30, *São Paulo: 34 Letras, 1994.*

mucha más afinidad con una cierta imagen de la cultura brasileña, cuya vocación sería conciliar conflictos y no enfrentarlos.[33]

No obstante, aunque sólo se atribuya el concepto de cordialidad a Sérgio Buarque, la comprensión más común del concepto es psicológica y asocia cordialidad con amabilidad, simpatía, disponibilidad sentimental –o sea, el concepto se atribuye a Sérgio Buarque, ¡pero la interpretación que triunfó fue la propuesta por Gilberto Freyre! ¿Cómo tal lectura ha sido posible y todavía hoy es frecuente? Otra lectura lo aclarará. Algunos intérpretes tienen la costumbre de criticar el concepto de Sérgio Buarque como ideológico porque el hombre cordial es *también* violento, como si en el texto de *Raízes do Brasil* hubiera alguna incompatibilidad entre cordialidad y violencia. Como vimos, lo contrario es verdadero. El hombre cordial *también* tiene que ser violento, ya que vive bajo el dominio de sentimientos impuestos por su corazón. Sin embargo, aceptar ese razonamiento implicaría abdicar de una fantasía: «Ahora bien, lo que identifica al brasileño no es el *enemigo* cordial. Es el no tener capacidad para ser enemigo, cordial o no. Esa ausencia de odio, de prejuicio».[34] Con una ironía muy cordial (según la definición de Ribeiro Couto, Gilberto Freyre y Cassiano Ricardo), la incómoda mirada que Sérgio Buarque dirigió a los brasileños no fue debidamente cuestionada sino conciliada a través el *topos* de nuestra bondad fundamental. Buenos salvajes u hombres cordiales, probablemente vamos a seguir leyendo *Raízes do Brasil* con el concepto de cordialidad que se encuentra en *Sobrados y mucambos*, cuando ese concepto sea más afinado con la tradición de la cultura brasileña. Y como el argentino del ensayo de Borges no veremos en ese gesto nada que sea condenable.

Tal vez las diferentes perspectivas de los autores, y sobre todo la mezcla interpretativa que se produjo en relación al concepto de cordialidad, ayuden a aclarar el curso de las ediciones de *Raízes do Brasil*. Sérgio Buarque introdujo una serie de cambios entre la primera y la segunda edición, volviendo a introducirlos en la tercera edición.[35] Los cambios conocen dos orientaciones básicas. De un lado, el autor agrega algunas notas con el objetivo de sostener sus argumentos con nuevos datos. Es el historiador

[33] *Para un ejemplo típico de esa creencia, léase a Cassiano Ricardo: «Toda revolución brasileña se encierra en acuerdos, y el castigo más riguroso para nuestros crímenes políticos jamás pasó del exilio». In* Op. cit., *p. 41. Vale mencionar que ese no fue precisamente el caso de la dictadura del «Estado Novo» de Getúlio Vargas (1937-1945) y de la dictadura militar empezada en 1964, tristemente célebres por una violenta represión a los adversarios políticos.*

[34] *Cassiano Ricardo.* Op. cit., *p. 43.*

[35] *Para una descripción de algunos de esos cambios, veáse mi libro* Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira, *Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 164-66. En esas páginas valoro, sobre todo, los cambios que se refieren a la relación entre Sérgio Buarque y Gilberto Freyre.*

quien al releer el ensayo de la juventud decide conferirle un aire más académico. Por otro lado, Sérgio Buarque altera, o sencillamente suprime, pasajes en los cuales había elogiado el trabajo de Gilberto Freyre.[36] Es el pensador que desea afirmar la originalidad de sus ideas. Para concluir ese breve ensayo, voy a limitarme a un sólo un ejemplo. En la primera edición, el lector encuentra la siguiente evaluación de *Casa grande & senzala*: «(...) una obra que representa el estudio más serio y más completo sobre la formación social de Brasil (...)».[37] En la segunda edición, publicada en 1947, la mención desaparece; el largo pasaje de alabanza a Freyre es enteramente suprimido, así como la presentación que él escribió para la primera edición de *Raízes do Brasil*. Por supuesto, la reacción de Sérgio Buarque fue drástica. Sin embargo, ¿el obstinado equívoco de más de una generación de lectores no será todavía más escandaloso?

[36] *En ese contexto, cumple anotar que, aunque haya introducido importantes cambios, Gilberto Freyre mantuvo en ediciones posteriores de* Sobrados e mucambos *las menciones a la obra de Sérgio Buarque de Holanda.*

[37] *En la primera edición, ese pasaje se encuentra en el capítulo V, en la página 105.*

Amor sobre ruedas: el automóvil en los trópicos

Guillermo Giucci

El amor veloz

Paul Morand se indigna con la velocidad del amor en la época de la máquina. Expresa su irritación ante la sustitución de la escritura amorosa por el teléfono y el telégrafo. En Inglaterra y Estados Unidos, según Morand, «l'amour se fait en auto» (Morand, 1931).

Por supuesto que el automóvil no fue el único medio de transporte que estimuló los contactos sexuales. El caballo y el navío, el carruaje y la bicicleta, el tren y el avión, todos contribuyeron a acortar las distancias y facilitaron las relaciones corporales. Pero ninguno tuvo la importancia del automóvil, mezcla de vehículo y hamaca, de cuarto móvil y cama. La descripción que hace Gilberto Freyre en *Casa-Grande & Senzala* de la abundante vida sexual, durante el Brasil colonial, del señor de ingenio en la hamaca –vida ociosa de hamaca, con el señor copulando– se ajusta al espacio específico de la «casa grande». El automóvil por el contrario extendió el alcance de la conquista amorosa: paseos, viajes, *picnics*, bailes, fiestas, bares. Especialmente en la década del 20, cuando la mayoría de los automóviles son cerrados, proporcionando mayor protección a los ocupantes. Basta recordar la escena de la pérdida de la virginidad de la heroína romántica en *Titanic,* en un lujoso automóvil acomodado en el garaje del navío, para comprender la dimensión simbólica del vehículo mecánico como instrumento sexual.

Ejemplos ciertamente no faltan. El caso norteamericano, donde este proceso es más visible, abunda en referencias al vínculo sexualidad/automóvil. Desde Pan Alley, quien en su música mezclaba la pasión con la gasolina en canciones como *In Our Little Love Mobile, On the Back Seat of the Henry Ford, I'm Going to Park Myself in Your Arms, Fifteen Kisses on a Gallon of Gas,* pasando por el personaje de Johnny Miller –quien al menor indicio de lluvia bajaba la capota y las cortinas pese a las reclamaciones, siempre suaves, de la acompañante–, hasta las canciones que advertían a las muchachas que evitasen a los hombres que poseían un vehículo, todos confirman en el ámbito norteamericano el tremendo impacto del automóvil

en las relaciones sexuales. David Lewis examinó este tema y subraya el elemento de conveniencia. Como los jóvenes vivían con sus padres, al inicio de siglo muchas parejas mantenían relaciones sexuales en el vehículo porque simplemente no tenían mejor lugar para copular. Lo que no dejaba de tener una pequeña dosis de fantasía, pues al final de cuentas el automóvil es considerado un lugar público (Lewis 1983:124).

La geografla del amor sobre ruedas adquirió formas variadas –del «merry Oldsmobile» al «pimpmobile», pasando por la limusina, la camioneta, el trailer y el camión (la figura masculina del camionero viril ironizada en *Thelma* y *Louise).* Incluso el *drive-in* (*drive-in theater*) fue una variante de esta geografla amorosa. Particularmente el automóvil acentuó el sentido de la intimidad y de la atracción, así como el sentimiento de desagrado o repulsión. Dentro del vehículo queda restringida la libertad de los movimientos y parece alterarse la dimensión de los cuerpos. Se agranda la figura que está próxima, resulta difícil evitar los roces y el conjunto de elementos da la impresión de formar parte de un todo (Brilli 1999:54). Las transformaciones culturales, de modo particular en la segunda mitad del siglo XX, disminuyeron notablemente el valor del automóvil para las aventuras amorosas. Pero ecos de su importancia, deformados y llevados al extremo, son aún visibles en películas como *Crash.*

En América Latina el automóvil fue durante las primeras décadas menos el local del encuentro amoroso que un símbolo de *status* y de poder económico. Raramente fue el espacio concreto del acto sexual, sino un medio de conquista y seducción. Incluso João do Rio, quien explícitamente vincula automóviles y mujeres en su novela *A profissão de Jacques Pedreira,* nos ofrece un panorama del joven dandi empleando su vehículo mecánico en los *flirts.* Sin duda en ocasiones el automóvil siguió la tradición de los carruajes de lujo –especie de alcobas ambulantes– y se convirtió en un «escondrijo amoroso ambulante» y en el espacio del amor veloz e inestable (Süssekind, F. 1992: XXVII; Schnapp, J. 1999). Jacques y Alice inician su relación amorosa en la máquina, dirigida por el *chauffeur,* en medio de los transeúntes: «Em roda, como dizem os romancistas, o mundo se alheara, vago e indeciso. Ela só queria ele, ele. A sua carne vibrava um suspiro de apelo. Qualquer palavra seria inútil. Jacques puxou num rápido gesto os *stores,* soprou, no tubo acústico: devagar! enlaçou-a na violência da sua adolescência vitoriosa. Ela ainda meneou a cabeça, fugindo ao beijo almejado. Mas ele prendeu-lhe a face com as duas máos e sorveu na sua boca vermelha a boca saudável de Alice. – Mau! – fez ela. – Como demoraste! – E, numa ânsia tropical, o seu lábio procurou o dele, sorveu-o também, enquanto os dous corpos se enlaçavam na harmonia indizível do desejo. E

o automóvel, devagar, buzinava pelas ruas, ameaçando os transeuntes. Eram seis e meia da tarde» (João do Rio 1992:44).

Cuando un escritor como Mário de Andrade describe el paseo en automóvil de la familia Sousa Costa por la Floresta da Tijuca *(Amar, verbo intransitivo,* 1929), el vehículo aparece como motivo de reflexión sobre la relación 'nacional' con la naturaleza. Expresión de riqueza y de la 'buena vida', el automóvil simplificaba la conquista, pero no resultaba indispensable para el contacto sexual. Era más un objeto de circulación –el corso de carnaval, paseos, carreras– y de *flirt,* que el nido del amor. Se llegaba a los besos y toqueteos en su interior, pero el acto sexual generalmente se consumaba en espacios más civilizados (*garçonnière*, etc).

Crónicas/cuentos

La ciudad de Rio de Janeiro constituye un foco privilegiado para el análisis de tales transformaciones urbano-sentimentales. Capital del imperio portugués a partir de 1808, con el traslado de Dom João VI y la Corte Real al Brasil, Rio de Janeiro atrajo una gran variedad de extranjeros. Rápidamente se constituyó en una de las ciudades más importantes de América Latina en el siglo XIX. Capital de la República desde 1889, pasa por una profunda transformación urbana en la primera década del siglo XX, con la Reforma Pereira Passos. Ello explica en parte el relieve del tema de la modernización en escritores como João do Rio (Paulo Barreto) y Lima Barreto. Si bien con anterioridad Machado de Assis había registrado aspectos de tales transformaciones capitalinas, serán João do Rio y Lima Barreto los principales escritores en relación a los inicios del automóvil en el Brasil.

El registro irónico del poder del automóvil en las relaciones sentimentales resulta evidente en la obra de João do Rio, especialmente en *Cinematographo* (1909), *Psicología urbana* y *Vida vertiginosa,* ambos de 1911. En «A Era do Automovel», el automóvil mina la resistencia de qualquier mujer, desde las *cocottes* hasta las suegras problemáticas. Las mujeres a todo embate masculino pueden oponerse: flores, vestidos, camarotes de teatro, cenas caras; no resisten al automóvil. Es el señor mecánico de la actualidad, el creador de una nueva vida, «Ginete Encantado da transformação urbana, Cavallo de Ulysses posto em movimento por Satanaz, Genio inconsciente da nossa metamorphose!» (João do Rio, 1911:11). Por supuesto, no se trata simplemente del registro fotográfico del *flâneur.* París y Londres, así como las lecturas extranjeras, se proyectan sobre la ciudad

de Rio de Janeiro, anticipando el futuro. Orna Messer Levin estudió las 'figuraciones del dandi' y sostiene que las paradojas del progreso se transfieren por la metáfora mecánica para el interior de la crónica de João do Rio, porque en ésta la escritura se alimenta del flagrante periodismo y de la matriz literaria a un mismo tiempo (Levin 1996:144-45).

«Modern Girls» tematiza la degradación de las costumbres a partir de la combinación entre el paseo en automóvil y la miseria económica. Las dos 'lolitas', caritas de niñas y labios rojos, beben cerveza y whisky con caxambu antes de continuar el paseo en un vehículo alquilado por dos jóvenes vulgares. Si los acompaña la madre de las niñas, es menos por un problema moral que por el placer de andar en automóvil y por el deseo de casar a sus hijas. En la nueva vida del automóvil las costumbres aparecen degradadas en velocidad, vicio y perversión. «A civilização criou a suprema fúria das precocidades e dos apetites. Não há mais crianças. Há homens. As meninas, que aliás sempre se fizeram mais depressa mulheres que os meninos homens, seguem a vertigem. E o mal das civilizaçóes, com o vicio, o cansanço, o esgotamento, dá como resultado crianças pervertidas» *(Cinematographo,* 1909).

Una figura asociada al automovilismo, que produjo un impacto profundo en la imaginación popular de la época, fue la del *chauffeur.* Los primeros relatos destacan la importancia del chófer-viajero, el irresistible seductor de las empleadas de provincia que adquiere una dimensión mítica. Tanto para Tristan Bernard, Mario Morasso, Octave Mirbeau, Carlo Emilio Gadda, el chófer que conduce y controla la máquina, vestido con un tapado de piel, gruesas gafas, guantes y gorro, botas forradas de piel blanda de carnero, representa la llegada de la propia modernidad. De esta figura del *chauffeur,* protagonista de las grandes vías de comunicación y heroico seductor, resta según Attilio Brilli la imagen mítica, demiúrgica y misteriosa en el universo novelesco del automóvil (1999:83-89).

«Um e outro» (1913) es un cuento de Lima Barreto que resume de modo ejemplar algunos de los cambios sentimentales y materiales de la gran ciudad. Transporte y amor se mezclan con automóvil y entrega femenina. Pero no se trata simplemente de un propietario rico que cautiva a las ingenuas jovencitas, sino de la historia de una ex-empleada doméstica que se enamora de un *chauffeur.* La española Lola, cuya belleza a los cincuenta años aún llama la atención, aprovecha el dinero que le ofrece un amante-comerciante para pasarlo a un segundo amante. José es grosero y tosco, pero es *chauffeur* de un «Pope». La contraposición que se establece es entre el automóvil de 'garaje' y el taxi como expresión de prestigio social. José pierde todo su encanto, adquiriendo incluso rasgos animalescos, en el

momento en que abandona su trabajo de *chauffeur* y pasa a dirigir un taxi. «Não era o mesmo, não era o semideus, êle que estava ali presente; era outro ou antes era êle degradado, mutilado, horrendamente mutilado. Guiando um *taxi* ... Meu Deus!"

Tales ascensos y descensos de las fantasías forman parte de una reconfiguración urbana fundadora de novedosos espacios de imaginación. Al igual que el tranvía, el automóvil expande el círculo de los vínculos sociales y sentimentales. Estimula una conflictiva relación entre el deseo, el voyeurismo, el anonimato y el derecho a la privacidad. En el camino a la fábrica o al escritorio, rumbo al centro o al cinematógrafo, la proximidad de los cuerpos en el vehículo mecánico es conducente a diálogos, a menudo imaginarios. Es asimismo el lugar de la ironía o de la frustración, a partir de la visión de los vehículos de lujo –que transportan confortablemente a la familia del señor o a su amante–. Lima Barreto trabaja tales espacios reales y simbólicos y los convierte en materia de la ficción. Este escritor, crítico del gobierno republicano, de las ideologías intolerantes, de la prensa y de la ciencia, del cosmopolitismo y de los símbolos de distinción, se mueve en ambientes urbanos menos virtuosos que viciosos (Sevcenko, 1983). En el tranvía que recorre la ciudad siente el personaje de Lola la pasión por el *chauffeur*, mientras en el automóvil se considera poderosa, una extensión de la máquina del placer y de la muerte. La excitación de Lola deriva del poder de la distinción. Las vidas de los transeúntes dependen para ella de la voluntad de su amante-chauffeur, pues bastaría un leve movimiento inesperado y el automóvil sería capaz de arrollar a los infelices mortales.

Mientras el automóvil consolida la modalidad del amor veloz, el transporte mecánico contribuye a la renovación de la conciencia urbana. Incluso de la percepción de la naturaleza en el contexto de la ciudad. Referencias urbanas pasan a integrar un repertorio ficcional que utiliza los diversos puntos de la ciudad como marcos de una geografia social y emocional. Lola atraviesa en su viaje de tranvía, que toma para encontrar su amante, puntos rápidamente reconocibles de la ciudad de Rio de Janeiro. No piensa en otra cosa que en el encuentro con su amante, pero somos informados de la llegada a la Plaza de Gloria, al Paseo Público, al Teatro Municipal, a la calle 1 de Marzo. Naturaleza y ciudad, transporte y ocio, trabajo y amor, se condensan en la ficción para proyectar las marcas urbanas.

Pese a las denuncias de los cronistas, que asisten desesperados a lo que consideran el fin del amor, la mediación de la máquina en las relaciones sentimentales no altera fatalmente el ingrediente romántico. Es cierto que la conocida frase «Las mujeres quieren amor, los hombres quieren sexo» todavía es reconocible en estos textos. Pero mucho menos de lo imagina-

do. Comparado con el escenario de los casamientos de la Europa premoderna, donde los campesinos alemanes y franceses del siglo XVII se casaban por la situación económica –como medio de organizar el trabajo agrario– y durante el casamiento era raro el intercambio de besos y caricias, el personaje Lola se destaca por su libertad sexual. Poco hay de religioso o de forzado en su conducta; tampoco se coloca como una mujer inocente. Predomina el principio de la 'sexualidad plástica', que Kant todavía consideraba una degradación de la naturaleza humana, pues convertía al sujeto en una cosa a ser usada, pero que intérpretes modernos definen como una sexualidad liberada de las necesidades de la reproducción (Giddens 1992:10). La confusión entre el automóvil y el *chauffeur*/amante José –uno y otro, según el título del cuento– no apunta ciertamente a la realización emocional, pero tampoco a la maximización económica.

Son relaciones apoyadas en lealtades exteriores. Los regalos son para José lo que el paseo en automóvil es para Lola. Ésta se enamora de la movilidad de la ilusión, de un «outro», así como en los cuentos de Horacio Quiroga los personajes se enamoran de las actrices de cine. Pero ese «outro» no es una figura distante ni fantasmagórica, sino un vulgar trabajador urbano que mal comprende el fenómeno de la ilusión y al cual Lola, esta Bovary tropical, se entrega con fervor. La máquina y su movimiento, a través del chófer que parece señorear sobre la vida y la muerte de los peatones, funciona aquí como *Empfindung,* como un estímulo de sensaciones y de sentimientos. Más que expresar la belleza de la forma, registra la belleza del dinamismo, de la moda y del fetiche. Estamos en el ámbito del *status* de lo sublime tecnológico, bajo la forma de la intensidad (diferente de sublime de la extensión). No es la autonomía sexual femenina, la presión de la emancipación social, la posesión de un lar o la idealización de la madre, que afecta el ideal del amor romántico, sino la percepción del descenso del *status* del amante, ahora conductor de un taxi, no más del 'Pope'.

Ninguna plenitud en las relaciones amorosas. Pero si las formas del amor apuntan al inevitable desencanto, la acción femenina triunfa como un elemento constitutivo de la sociedad moderna. Forma parte del proceso de la democratización de los sentimientos amorosos y de los deseos sexuales. Al punto de que el 'adulterio' de Lola en relación a su protector Freitas carece de importancia.

¿Qué ama Lola en el *chauffeur?* Su traje impecablemente blanco, el movimiento coordinado de los brazos, el busto erecto guiando un auto lustroso, la imagen de la potencia, el dominio sobre la vida y la muerte. Lo que torna melancólico este vínculo amoroso no es la falta de intimidad, sino el desencuentro. Los deseos se cruzan sin tocarse, sólo hay cuerpos

que se intersectan por razones dispares. El amor que se degrada de modo instantáneo, después de seis meses de relación, supone la rivalidad de los objetos. Éstos se tornan los auténticos personajes de la trama amorosa. La veloz degradación –del semidios al mutilado– es independiente de la sinceridad o de la autenticidad. No ve 'más claro' Lola cuando percibe en José a un horrendo mutilado. Tanto el semidiós como su opuesto son proyecciones ficcionales del deseo femenino por los objetos. Ni la ceguera ni la justicia: el amante está fatalmente compuesto de visiones extremas. Un extremo produce la entrega absoluta; el otro, el rechazo absoluto. A la glorificación le sucede la demonización. Se ama la imagen, se odia la imagen.

Como toda nueva tecnología de alcance popular, el automóvil cierra y abre oportunidades de trabajo. Uno de esos trabajos novedosos es el de *chauffeur.* Los primeros automóviles exigían casi un mecánico. Ser chófer de un automóvil de lujo era para el personaje de Lola, del cuento «Um e outro», una expresión de distinción. De ese rústico chófer, invariablemente bien vestido, ella se enamoraba. El tema de la atracción por el conductor no pasó desapercibido a otro escritor, Horacio Quiroga. En el cuento «Su chauffeur», Quiroga condensó una diversidad de elementos en torno del triángulo clase social/*chauffeur*/seducción.

Es el tema del oportunista: menos la oportunidad de trabajo, que el seductor de extracción más baja intentando conquistar jóvenes de clase alta. Quien no tiene acceso directo a las chicas de clase alta, debe lograrlo de modo indirecto: entrando a su servicio, para seducirlas. Tal el razonamiento del oportunista. Poco importa el interés por el automóvil, y sí el trabajo de *chauffeur* como mecanismo de aproximación. El hombre que presta el examen ante una comisión examinadora es el mismo 'psicólogo' de mujeres que admite una posición temporaria de subordinado en su búsqueda de ascensión social. Parte del principio de la frivolidad de las chicas, quienes discuten los autores literarios en moda y sienten curiosidad por el extraño que las sirve. Este *chauffeur* no sólo aprende a conducir y reparar el automóvil. Como un profesional se comporta, vestido de librea, hierático, digno en el volante. Todo parte de un plan. Mientras reprime cualquier conducta inadecuada a la función, luego de un tiempo prudencial ofrece leves indicios de la contradicción entre el oficio y el hombre. Se trata de crear un misterio en torno de su figura. Así el chófer, de conducta intachable, en medio de una discusión literaria de las chicas, menciona a Proust.

La historia que sigue es la de la curiosidad de la hija mayor por la persona detrás del chófer, las provocaciones y burlas constantes, algunos besos fervorosos, y el fracaso del plan. Porque atractivo como *chauffeur,* es poco codiciado como hombre. Fracasa cuando abandona el trabajo para seducir-

la como una persona independiente. El mayor obstáculo de este hombre continua siendo su clase social. De ella no escapa, por más esfuerzos que realiza. A su amigo le confiesa: «No haga jamás, por Dios, tonterías superiores a sus fuerzas, por grandes que sean. Yo creí inmensas las mías, y estoy fundido. Soy yo ahora, ¿entiende Ud.?, el que daría la vida por un beso.... No sé hacer otra cosa: ¡volar todos los automóviles y los chauffeurs en una sola bomba!» Pero mientras tanto, para continuar besándola, por lo menos algunas veces, no queda mejor solución que retornar al servicio de la familia y a su condición de *chauffeur.*

Que el automóvil es productor de novedosas modalidades de relacionamiento sentimental lo confirma las crónicas de época. En una instigante crónica, «Itinerarios-flirt. El automóvil y las mujeres» (13/7/29), Miguel Ángel Asturias registra la mediación de las cuatro ruedas en las relaciones amorosas entre hombre y mujer. «Muchas Julietas siglo XX, más que de sus amantes enamorados, están prendadas de sus automóviles.» Al vértigo de la velocidad le corresponde el vértigo del amor: en el automóvil las mujeres se entregan. Y el siglo es el de la máquina. Al punto que muchos matrimonios fracasan o triunfan dependiendo de la posesión de tales objetos técnicos. A esta «vida de gasolina y timón» le opone Asturias la necesidad de la libertad. Modelo de libertad de los automóviles importados, pues en Guatemala el medio de transporte, que potencialmente podría ofrecer la libertad, se convierte en la esclavitud del ser humano ante la máquina.

Aquí está el cronista desplazado, advirtiendo desde París sobre las asimetrías entre el centro y la periferia y examinando la función de la tecnología en los espacios periféricos. Del automóvil se exige en tales contextos, para preservar su símbolo de *status*, que sea todo menos un auto. Nada de trabajo, todo de entretenimiento. Pero resulta dificil comprender, a fines del 20, el alcance planetario del automóvil. Décadas después afirmará McLuhan que, aunque el futuro no está en los transportes, 'la novia mecánica' rompió los lazos de la vida familiar, separó trabajo y domicilio, niveló los espacios físico y social, fragmentó la ciudad en decenas de suburbios, construyó una selva de asfalto, liquidó el campo y creó nuevos modos de vida en las carreteras.

Fotografía

En los años 20 la fotografia comienza a hacer un uso explícito del automóvil en la representación del erotismo. Ya no simplemente aquellas fotografías eróticas de interiores, individuales o en pareja, de odaliscas semi-

desnudas o de mujeres en un ambiente de harén, próximas a la piscina, con el busto de un sátiro al fondo. En tales fotograflas domina la posición sexual, acompañada por figuras desnudas o semidesnudas. No es que se abandone el desnudo o la importancia de la posición sexual en las fotografías eróticas que combinan mujer y automóvil, pero aparecen, con la yuxtaposición de mujer y máquina, distintos padrones visuales de consumo.

Del espacio cerrado pasamos al abierto. La máquina en el campo. Una y otra, mujer y máquina, ambos objetos del deseo masculino. El mensaje es claro, ciertamente rústico para patrones actuales, pero no sustancialmente diferente: automóvil y mujer van juntos.

Ninguna incompatibilidad entre el erotismo de los productos industriales y corporales. Si en ocasiones el deseo del automóvil compite con la imagen femenina –conversaciones masculinas sobre autos–, en las fotografias eróticas el vehículo aparece como un fondo 'romántico'. Basta entrar, generalmente por la puerta trasera del automóvil, para consumar la relación sexual.

Las fotografías son claras al respecto. Encontramos por un lado fotografías de mujeres individuales: la 'mujer mecánica', estirada sobre una lona, el vestido levantado hasta la cintura, rodeada de tuercas, arreglando suavemente un defecto del automóvil con una pinza. Una mujer sentada en el *capó* de un Renault sonríe de manera pícara, con la pollera abierta. Está la que se toca el sexo, o los senos, ante la puerta trasera abierta del automóvil. Mientras algunas fotografías son directamente pornográficas, otras son casi sutiles. Una variante de la 'mujer mecánica' exhibe una joven figura femenina de espaldas, metida la cabeza en el motor, la falda levantada hasta la cintura, medias altas de liga, la cola hacia afuera y un pie provocativamente en el aire.

Las fotografías que presentan dos o más mujeres tienen algunas particularidades. Apuntan a escenas de lesbianismo, como sucede en el ejemplo de dos mujeres desnudas, anunciando la llegada del beso o entrando abrazadas en la parte trasera del vehículo. Completamente desnudas, a no ser por los zapatos. Casi siempre el detalle del tacón alto. Pocas son las fotografías con hombres. Y de modo invariable, la presencia masculina señala la inminencia de la relación sexual, sea por medio del beso efusivo o el ambiente 'romántico'.

Poesía

Desde una perspectiva diferente –el lenguaje de vanguardia–, amor y automóvil aparecen igualmente vinculados. «O amor existe. Mas anda de

automóvel. Não há mais lagos para os Lamartines do século 20!... E o poeta se recorda da última vez que viu a pequena, não mais junto da agua doce, mas na disputa da taça entre o Palestra e o Paulistano» argumenta Mário de Andrade en *A escrava que não é Isaura.* Hasta el teléfono propicia el amor. Y si en el siglo del automóvil y del aeroplano desaparece el lenguaje romántico, no desaparece la figura del poeta del amor. Éste persiste, aunque dedica poemas 'eléctricos' a la amada y escribe a partir de las imágenes de la velocidad.

Así como las fotografías yuxtaponen a la mujer y el automóvil para el mercado masculino, los lenguajes de vanguardia vinculan poéticamente la mujer y la máquina principalmente desde la perspectiva masculina. Luis Aranha, en *Cocktails,* compone versos donde el automóvil es el fondo erótico de mujeres convertidas en florones: «Sou poeta/ E as mulheres são o encanto do Triángulo,/ Limusines deslizam sobre tapetes persas .../ A luz amortecida se aninha no interior dos automóveis de luxo/ As mulheres são grandes buqués de flores/ Que eu quisera levar em meu braço!/ Vestidos de seda nos corpos elásticos...»

Pero quien condensó las transformaciones urbanas en una lírica audaz de motivos científicos, especialmente la física y la mecánica, fue el poeta y periodista uruguayo Alfredo Mario Ferreiro. Sirva de ejemplo el poema «los amores monstruosos», contenido en *El hombre que se comió un autobús* (1927):

> El autobús desea, con todo su árbol y todo su diferencial, a la linda voiturette de armoniosas líneas.
>
> Poco a poco logra acercarse a su lado para arrullarla con la moderación del motor poderoso.
>
> La voiturette, espantada por aquel estruendo, pega un legítimo salto de hembra elástica y huye.
>
> De lejos, le hace adiós con el pañuelito azul del escape.
>
> El autobús la persigue de inmediato. En su atontamiento de paquidermo rijoso apenas salva los obstáculos del nervioso y minúsculo tránsito callejero.
>
> Persecución grotesca. Lo monstruoso detrás de lo alado.
>
> El autobús se devora a la linda voiturette con los ojos de todas sus ventanillas anhelantes.
>
> La voiturette se despereza con los brazos alargados de la velocidad.
>
> De repente, se detiene junto al cordón de la vereda. Hembra, al fin y al cabo, se ha emocionado con la persecución empeñosa del autobús.
>
> El autobús la ve detenida. Se le allega todo sudoroso; cayéndosele la baba hirviente por el tapón del radiador; todos los vidrios conmovidos; húmedo

> el parabrisas; los guardabarros temblorosos; los ojos de los faros desorbitados.
>
> Va a detenerse. Pero –exigencias del trabajo–, el embrague le hace seguir de largo. ¡La norma! El autobús es para trabajar y no para enamorar voiturettes por las calles.
>
> Entonces el pobre monstruo padece angustia rabiosa. Una rabia que se condensa en miradas de odio rojo que larga por los faroles posteriores.

Las máquinas antropomorfizadas y en movimiento, el autobús y la voiturette –un cochecito cuyo motor desarrollaba entre los 10 y los 14 CV. El componente viril del tamaño y de la mirada, en contraposición al elemento pequeño, pasivo y armonioso. Pero también la exigencia masculina del trabajo y del sudor, frente al ocio y el entretenimiento femenino. Una realización imposible del deseo erótico y del amor veloz, ya que el arma de la masculinidad popular consiste en el trabajo, no en la seducción. Y la lujuria dando lugar al resentimiento social. Todo a través de un lenguaje irónico, humorístico y cientificista, adaptando las partes del automóvil y del autobús al gesto emancipador de las vanguardias.

Bibliografía

ASTURIAS, Miguel Ángel. *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria.* Paris: Archivos, 1993.

BARRETO, Afonso Henrique de Lima. «Um e outro». In: *Clara dos Arijos.* Rio de Janeiro: Mérito, 1948.

BRILLI, Atfilio. *La vita che corre. Mitologia dell' automobile.* Bologna: il Mulino, 1999.

FERREIRO, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús. (Poemas con olor a nafta).* Montevideo: Banda Oriental, 1998 (1927).

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.* Trad. M. Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

HÓNSCHEIDT, Walter/Scheid, Uwe. *Wheels and Curves. Erotic Photographs of the Twenties.* Köln: Taschen, 1994.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dándi. Um estudo sobre a obra de João do Rio.* São Paulo: Editora da Umcamp, 1996.

LEWIS, David/Goldstein, Laurence. Eds. *The Automobile and American Culture.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.

LUHMANN, Niklas. *Liebe als Passion.* Frankfurt am Main: Surhkamp, 1982.

MORAND, Paul. «De la vitesse». In: *Papiers d'Identité.* Paris: Grasset, 1931.

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos.* Madrid: Archivos/Scipione Cultural, 1997.

RIO, João do. *Cinematographo.* Porto: Chardron, 1909.

—. *Vida vertiginosa.* Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

—. *A profissão de Jacques Pedreira.* São Paulo: Scipione, 1992.

SCHNAPP, Jeffrey T. «Crash: uma antropologia da velocidade ou por que ocorrem acidentes ao longo da estrada de Damasco». In: *Lugar comum.* Estudos de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro: Nepcom, n. 8, 1999, pp. 21-61.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. «O cronista & o secreta amador». In: João do Rio. *A profissão de Jacques Pedreira,* op. cit.

El nuevo cine bajo el espectro del cinema novo*

Lúcia Nagib

El surgimiento de la ley de lo audiovisual, en 1993, no sólo posibilitó el renacimiento del cine en Brasil sino que reactivó el deseo de filmar el Brasil. Revirtió, así, la tendencia verificada en la etapa de Collor de que los directores se volviesen hacia producciones o coproducciones internacionales habladas en inglés, al estilo del Héctor Babenco de *Brincando nos campos do Senhor,* del Walter Lima junior de *O monge e a filha do carrasco,* del Walter Salles de *A grande arte:* Babenco retorna ahora no sólo al Brasil sino a sus orígenes argentinos con su nuevo *Coração iluminado* (cuyo proyecto inicial se llamaba *Foolish Heart* y debería haber sido rodado en inglés); Walter Lima Junior filmó su último *A ostra e o vento* en el Ceará y en el Paraná, Walter Salles Junior hizo un tercer largo en el cual todo es enfáticamente Brasil, incluido el título, *Central do Brasil.* Incluso un director como Bruno Barreto, cuando llevaba más de una década viviendo en Estados Unidos, se planteó filmar en Brasil su más reciente trabajo, *O que é isso, companheiro?,* y el próximo, una adaptación de *Senhorita Simpson,* de Sergio Sant'Anna, también será brasileño.

Sería, por tanto, equivocado juzgar esas «saudades del Brasil» como un retorno al nacionalismo, al estilo de aquel que hizo fama en el cine brasileño de los años sesenta. Hay, es verdad, un deseo de redescubrir el país, y películas como *Central do Brasil,* que sucede en territorio brasileño desde el sudeste al nordeste, o incluso *Bocage* (Djalma Limongi Batista), compuesto de majestuosas vistas panorámicas de siete estados brasileños, son prueba de esto. Pero ahora, en lugar del Brasil político que los directores buscaban revelar, se aspira a retratar un Brasil íntimo.

Un ejemplo extremo (del cual trataremos más adelante) sería la película de Tata Amaral, *Un céu de estrelas.* La narrativa no deja dudas en cuanto a su localización en Sâo Paulo, incluso en un barrio muy preciso de la ciudad, la Moóca. Mientras tanto, se concentra obsesivamente sobre la individualidad de los personajes en detrimento del contexto social, atendiéndose básicamente a dos protagonistas encerrados en el interior de los cómodos espacios de una casa.

* Este texto no contempla las películas brasileñas posteriores a 1998.

Incluso las películas sobre el nordeste pobre brasileño –corriente amplia y notable del cine actual, que se empeña en citar, homenajear y copiar a Glauber Rocha y al Cinema Novo– casi siempre enfatizan personajes y destinos individuales, sobreponiéndolos a las cuestiones sociales. *A guerra canudos,* de Sergio Rezende, es un ejemplo casi caricaturesco de ese proceso. Siguiendo una estética a medio camino entre la telenovela y el cinema *main stream* americano, la película se alarga tanto al describir las desavenencias entre los miembros de una familia de jubilados, que la intrincada epopeya de la guerra se empantana en enormes lagunas, volviéndose por momentos incomprensible.

En el caso de las películas sobre el nordeste, esa inclinación a explorar la individualidad de los personajes, que antes era visto como tipos sociales, ha dado también algunos frutos interesantes. Un ejemplo es *Baile perfumado,* de Lirio Ferreira y Paulo Caldas, en el cual la legendaria figura del «canganceiro» Lampião, es situada, no en sus actividades fuera de la ley sino en su intimidad. El temido bandido se revela un hombre vanidoso que, en plena floresta se complace en perfumarse, intercambiar cariños con su mujer y bailar.

Ejemplo semejante sería el de *Corisco e Dadá,* de Rosemberg Cariry, que privilegia la relación amorosa del arriero y de su compañera, en detrimento de sus actividades laborales. En ambos casos hay una fuerte preocupación documental como prueba la realidad de los hechos narrados, y que los torna, hasta cierto punto, más «realista» que las filmaciones del Cinema Novo –cuya meta principal, además, no era otra que el realismo, *baile perfumado* recupera aquellas famosas imágenes que quedaron de la película realizada con Lampião y su banda por el magnate libanés Benjamín Abrâo, donde se ven, entre otras cosas, los famosos «bailes perfumados». También Cariry basó su película en investigaciones documentales, conversando con la verdadera Dadá, viva hasta hace poco, y utilizando las mismas imágenes de Benjamín Abrâo. Estos y otros ejemplos llegan a dar la impresión de que el cine actual, en Brasil, busca contar las «verdaderas historias» sobre las cuales el Cinema Novo fantaseó.

El fin de las alegorías

A partir de los años sesenta, se volvió una práctica definir el cine del tercer Mundo, sobre todo de la América Latina, como un cine de alegorías, determinadas, de un lado por la preeminencia de lo político (pues la miseria general sobrepasaba a los problemas individuales); y de otro, por

gobiernos represivos que impedían la denuncia, a no ser por la vía alegórica, de las razones de la miseria. Incluso en un trabajo reciente, Frederic Jameson, invocando la tesis de los «cines nacionales contra Hollywood», califica al «cine imperfecto» –proyecto de Julio García Espinosa que, para el autor resume la estética cinematográfica del Tercer Mundo como un todo– como «alegórico», ya que en él, «la forma es invocada para expresar actitudes específicas en dirección al contenido, como si fuese para connotar sus aspectos esenciales» (Jameson, 1995).

Tal visión, que ya era reductora en su tiempo, se volvió hoy inocua, por lo menos en lo que se refiere al cine brasileño en su desarrollo reciente. Ismael Xavier, que tan bien describió, en *Alegorías do subdesenvolvimento,* el carácter alegórico de la producción brasileña en el período del Cinema Novo y del Cinema Marginal –movimientos fuertemente animados por un proyecto nacional–, se alía con João Luiz Vieira y Robert Stam para señalar los peligros de las «generalizaciones rápidas» promovidas por ideas como las de Jameson. Los autores se refieren, específicamente, al famoso texto, «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», en el que Jameson afirma que toda literatura del Tercer Mundo es «necesariamente alegórica [...]. Incluso aquellos textos investidos de una dinámica aparentemente privada o libidinosa [...] necesariamente proyectan una dimensión política en la forma de alegoría nacional, la historia del individuo privado, individual, es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y de la sociedad pública del Tercer Mundo». Xavier, Vieira y Stam, relativizan tales conclusiones, pues «sería problemático definir cualquier estrategia artística singular como la única apropiada para las producciones culturales de una entidad tan heterogénea como el «Tercer Mundo» (*in:* Johnson y Stam, 1995).

Hoy, más que nunca, tales teorías tendrían poca utilidad para explicar la situación del cine brasileño. El interés por el país de origen, mostrado por la mayor parte de los cineastas brasileños, ya no refleja posiciones nacionalistas. Si en ocasiones se ufana (en el deslumbramiento paisajístico, por ejemplo), se debe antes a cuestiones circunstanciales (por ejemplo, de mercado) que a anacrónicos sentimientos patrióticos. El hecho es que la mayoría de los artistas andan de buenas con el país, antes que nada porque Brasil vende bien dentro de Brasil. En varios campos, la cultura extranjera, en especial la estadounidense, dejó de ser la amenaza que representaba hace algunas décadas. El caso más obvio es el de la música popular.

El suplemento *Mais!,* de la *Folha de São Paulo* del 12 de abril de 1998, publicó una serie de textos sobre el tema general «La cultura de masas emergente». De entre ellos, un artículo interesante, «La complicidad del

público», escrito por el músico y musicólogo Luiz Tatit, hace constataciones de lo más sorprendentes si se las compara con los gritos desesperados de aquellos que aún hace bien poco acusaban al imperialismo americano de promover una verdadera masacre de la cultura brasileña. Tatit observa que las estrellas del «axé music» (incluyendo la «timbada» y el «olodum») y los grupos de pagoda venden en Brasil por lo menos dos veces más que los nombres más lucrativos de la música pop internacional, como Bon Jovi, Whitney Houston o Michael Jackson. También el rock brasileño, dice Tatit, vive su apogeo en el plano de los números. Le queda entonces al autor preguntarse: «¿Y ahora? ¿Qué hace con esa inversión de expectativa? ¿Será que el sueño comenzó y no estamos preparados para interpretarlo?».

Tatit hace un inventario de músicos de diferentes géneros y estilos y afirma que todos están haciendo exactamente lo que quieren, pues su música no fue una imposición del mercado –dominado durante mucho tiempo por la música americana, a la sombra de la cual se desenvolvieron en un movimiento subterráneo y contracorriente–, pero fue naturalmente acogida por el mercado fonográfico que no iba a despreciar su potencial lucrativo. Y se queda alarmado ante una posibilidad inimaginable tiempo atrás: la de que Brasil se encierre en su propia música, empobreciéndose culturalmente. Concluye: «Ya podemos prever que la exacerbación del género típicamente brasileño –y en portugués– anuncia a medio plazo un nuevo *boom* de la música inglesa y norteamericana, cuando no italiana, de la española o de la hispanoamericana. Finalmente, todas esas componen la dicción brasileña y su ausencia prolongada, por increíble que parezca, también amenaza a nuestra cultura musical».

Todavía en 1980, Alfredo Bosi lamentaba que «el poder económico de los medios de comunicación» hubiese «abolido, en varios momentos y lugares, las manifestaciones de la cultura popular, reduciéndolas a funciones de folclore para el turismo» (Bosi, 1992). Pero hoy, lo que los medios de comunicación divulgan no es otra cosa que la cultura popular brasileña, y si ésta es frecuentemente de mal gusto, ni por eso pierde su carácter de brasilidad y de inmensa popularidad. Feliz o infelizmente, la cultura de masas hoy en Brasil no es impuesta desde fuera, sino que viene, en buena parte, de dentro: cultura popular local y cultura de masas se volvieron casi idénticas.

Siguiendo esa tendencia general, el cineasta brasileño de hoy parece estar en paz con su país, aunque en esencia, como se sabe, los principales problemas que afligían a Brasil en el tiempo del Cinema Novo, permanezcan. Se respira incluso una cierta libertad, debido a que la influencia extranjera ya no constituye un peligro y apropiarse de elementos, cualquiera sea el

lugar de donde provenga, ya no es un pecado. Las apropiaciones que promovió en otro tiempo el tropicalismo, mezclando nacional y extranjero, *kitsch* y culto, hoy no constituyen ninguna afrenta sino una actitud natural y cotidiana.

Como el nacionalismo sólo puede desenvolverse en función de una amenaza externa, se volvió superfluo. Se puede creer que un fenómeno semejante al de la música pueda ocurrir en relación al cine (la historia del cine brasileño muestra varios momentos de gran público, como en la época de la «chanchada» o en el auge de la Embrafilme). Existe un gusto natural del público local en relación a su propio cine, que hoy depende esencialmente de una mejora de la distribución y exhibición para desarrollarse plenamente. Basta con ver lo que ocurre con los multicines, fenómeno recientísimo que comienza a expandirse por la periferia de São Paulo. En esas salas numerosas y ultramodernas, el cine europeo no tiene cabida, mientras que películas brasileñas como *Central do Brasil* y *O noviço rebelde* (de Tizuka Yamazaki, con Renato Aragão) son *hits* de público.

La recurrencia del motivo nordestino

Mientras tanto la cuestión permanece: ¿Por qué tantos jóvenes cineastas se vuelven nuevamente hacia temas explorados por el Cinema Novo, que estaba incitado por la necesidad de explicar y conformar la identidad nacional? Una respuesta cautelosa y probablemente verdadera es que encuentran necesario mirar de nuevo hacia ese país, y con una nueva mirada. Seguramente, esa nueva mirada no será de orientación política como lo fue en el pasado, porque nada existe, en la coyuntura política real del país, que dé pie a una postura semejante.

No obstante, el curioso ciclo nordestino contemporáneo constantemente evoca, a título de homenaje nostálgico, el tono nacionalista del pasado. Los propios cineastas son los primeros en reconocerlo. Rosember Cariry, mientras rodaba *Corisco e Dadá,* afirmó:

> Resolví hacer cine cuando vi *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber. Tenemos en común el sertón, el imaginario, los arquetipos y la misma vertiente épica.

Y Walter Salles, director de la premiada *Central do Brasil,* no se cansa de repetir en entrevistas su deseo de homenajear a los directores del Cinema Novo, como el Nelson Pereira de *Vidas secas* y el Glauber de *Deus e o*

diabo y *O dragão,* que tratan de la vida de jubilados como él mismo hizo en su película:

> Lo que había en ese cine es aquello que Hélio Pellegrino [...] me dijo en cierta ocasión, saliendo de una película de Glauber: «Este filme golpea en la yugular de la brasilidad». Eso fue lo que hizo realmente el Cinema Novo, crear la posibilidad de pensar en un cine que fuera un espejo de la brasilidad.

¿Cómo se concibe lo nacional sin nacionalismo? ¿Cómo es que los cineastas de hoy, viniendo de clases sociales privilegiadas, distantes del sertón árido que enfocan y sin el proyecto político como hilo de ligazón con él, se relacionan con su objeto? Alfredo Bosi decía que «la cultura erudita quiere sentir escalofrío frente a lo salvaje» (1992), y esa atracción por lo exótico y lo diferente, como algo *chic,* podría en cierta medida ser atribuida a los cineastas. A pesar de todos los cambios que sufrió, Brasil sigue siendo un país de división social injusta y de abismo entre las clases, lo que obviamente se transparenta en las diversas generaciones culturales del país y en la manera en que se interrelacionan. Pero si hay un deslumbramiento ante lo diferente, hay también sin duda solidaridad –lo que difiere mucho de la postura paternalista de otrora, cuyo resultado era frecuentemente el cine o el arte populista, de un alto grado de manipulación y distorsión. Los cineastas de hoy, mucho menos ambiciosos que los del pasado (nadie aspira a una revolución o a la fundación de un arte nuevo), parecen estar simplemente observando y registrando a una población generalmente excluida de los medios culturales eruditos (de la clase alta y/o intelectualizada), permitiéndole expresarse a su modo. En ese proceso, el antiguo deseo de denuncia da lugar a una actitud respetuosa en relación a la cultura popular, una actitud no política sino *políticamente correcta.* De esta manera, formas de arte popular como la literatura de cordel o los cantos religiosos, aparecen en esos filmes de manera más directa, sin la mediación interpretativa del «intelectual orgánico» –concepto de Gramsci que tanto inspiró a Glauber y a otros directores del Cinema Novo.

He aquí cómo Marilena Chaui explica el ideario gramsciano que predominaba en la época del Cinema Novo:

> En la perspectiva gramsciana, lo popular en la cultura significa la transfiguración expresiva de realidades vividas, conocidas, reconocibles e identificables, cuya interpretación por el artista y por el pueblo coinciden. Esa transfiguración puede ser realizada tanto por los intelectuales 'que se identifican con el pueblo' como por aquellos que salen del propio pueblo, en calidad de sus intelectuales orgánicos.

No es difícil recordar cómo el pueblo aparecía en los tres primeros grandes filmes de Glauber: *Deus e o diabo na terra do dol, Terra em transe* y *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Era, casi siempre, una masa de zombis, en una especie de trance permanente, entregada a cantos religiosos repetitivos e hipnóticos, confiando su destino a un líder mesiánico de intenciones dudosas. Era el intelectual de clase media –en la famosa definición de Jean-Claude Bernardet en *Brasil em tempo de cinema*– que se encargaba de interpretar la voluntad del pueblo. Un ejemplo célebre es la escena de *Terra em transe* en la que el poeta y periodista Paulo Martins tapa la boca de Jerónimo, el líder sindical, en cuanto exclama: «¿Estás viendo lo que es el pueblo? ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado! ¿Ya pensará Jerónimo en el Poder?».

En lugar del «pueblo» de Glauber, siempre incapaz de un discurso articulado y coherente, filmes como *Crede-mi* (De Bia Lessa y Dany Roland) y *Central do Brasil* prefieren dar el micrófono al pueblo para que él mismo se manifieste. La interpretación de la voz popular no parece ya necesaria. Evidentemente, el discurso que provee de tales manifestaciones nada tiene de político, lo que sin embargo no lo vuelve menos digno de crédito. En el inicio de *Crede-mi,* por ejemplo, un narrador se presenta en la figura de un anciano (popular), que comienza a contar la génesis del mundo según la Biblia, como si Dios fuera un pariente suyo:

> Y hay una página que dice así: Cuando Dios Padre hizo los cielos, con todos los planetas... Ahora, en el segundo día Él hizo la Tierra y en el tercer día Él creó todos los bichillos que existen en la faz de la tierra.

La narrativa se desenvuelve a partir de sus palabras (aunque no se refiera a ellas) y, de tiempo en tiempo, el viejo reaparece anunciando: «Y hay una página que dice así»: entonces una nueva parte del filme se inicia. El viejo está desdentado, arrugado, es evidentemente pobre, y su lenguaje es alterado y gramaticalmente incorrecto. Pero su pobreza y probable ignorancia o analfabetismo no lo desautoriza en cuanto que narrador de la historia. Al contrario, la filmación y el montaje se destinan a conferir autoridad y eficacia a sus palabras.

Central do Brasil se abre con imágenes extravagantes, la primera de ellas de una mujer analfabeta (que los créditos la revelan, en realidad, como la ex-presidiaria Socorro Nobe, a quien Walter Salles ya dedicó un documental), que dicta una carta a alguien. En primer plano cerrado, la mujer con el rostro bañado en lágrimas solloza el mensaje de la misiva para su compañero que está en prisión:

> Querido, mi corazón es tuyo. No importa lo que hayas hecho. Te amo. Todos esos años que vas a estar encerrado ahí dentro, yo también voy a estar encerrada fuera esperándote.

A éste le siguen otros planos cerrados de personas dictando cartas, nítidamente populares ignorantes, que evidencian la situación injusta de un país que tiene analfabetos pero que no hacen un discurso político en sí. Simplemente hablan, tienen derecho a la voz, sin interpolación de un narrador interpretativo.

Cultura popular y religión

Cuando se trata de cultura popular, la religión es el elemento que inmediatamente emerge como orientador del comportamiento general. Así, es inevitable que la religión o las varias religiones populares aparezcan profusamente en los nuevos filmes. Mientras tanto, la religión como «opio del pueblo» o la religiosidad como consecuencia directa de la miseria, ideas fuertemente presentes en los filmes de Glauber (sobre todo en la primera fase de *Barravento* al *Dragão,* desaparecerán del cine brasileño contemporáneo.

En películas como *Crede-mi, Central do Brasil, Baile perfumado, A guerra de Canudos, Corisco e Dadá* y otros más, la religión popular (en el Brasil se caracteriza por un amplio sincretismo y por la adoración de personajes mesiánicos y a veces laicos) es un elemento cultural que debe ser respetado como cualquier otro. Vale la pena recordar cómo Marinela Chaui relacionaba cultura popular y religión hace cerca de dos décadas, expresando el ideario típico del Cinema Novo:

> Para los pobres, que no podían usufructuar los beneficios de la ciencia (particularmente la medicina), ni soportar la idea de que su miseria es racional, la búsqueda de religiones que responda a angustias vitales se vuelve imperiosa. Migración y aislamiento, dolencia y desempleo, pobreza y falta de poder conducen de una religión popular tradicional a otra de masas (1989).

Marinela completa, interpretando la llamada a la religión como mecanismo compensatorio de la miseria:

> La adhesión a la religión popular urbana (de masas) es un esfuerzo hecho por los oprimidos para vencer a un mundo sentido como hostil y persecutorio. La religión ofrece orientación para la conducta en la vida, sentimiento de comunidad y saber sobre el mundo, compensando la miseria con un

> sistema de «gracias»: curación, empleo, regreso a casa del marido o de la esposa infiel, del hijo delincuente, de la hija prostituida, el fin del alcoholismo [...] Las demandas no son hechas porque se «escoge» la vía religiosa sino porque en el presente se sabe que no hay otra vía.

Se trata, como se ve, de una religiosidad sustitutiva, en una interpretación cuyo carácter simplista la propia Marilena reconocía y que hoy ha perdido todo sentido, por lo menos en lo que se refiere al cine. En los nuevos filmes, la religiosidad de ninguna manera aparece como consecuencia directa de factores económicos. La pobreza no aparece como una condenación a la religión y a la abolición de cualquier posibilidad de placer y de alegría. La religiosidad aparece como una opción cultural entre otras, y por lo demás, rica e interesante.

Obsérvese los registros documentales de las procesiones de *Crede-mi,* o de la fiesta religiosa de *Central do Brasil,* o incluso la misa rezada por Lampião junto con su banda, interés antropológico, tal vez, interés estético y fascinación respetuosa en último análisis por parte del narrador actual.

Popular y erudito

En el cine de los años 60 la combinación de la cultura popular y la erudita se hacía eco, a un tiempo, de los principios del intelectual orgánico de Gramsci y de los mandamientos democráticos de la vanguardia brasileña, que intentó en un solo movimiento, desestabilizar la cultura erudita y valorizar la cultura popular. Tal proceso merma todo el Cinema Novo, como bien lo comprendió Randal Johnson en el capítulo «Modernismo e Cinema Novo», de su *Literatura e cinema* (1982).

En los campos de la literatura y de la música, Glauber Rocha se cansó de fundir lo popular y lo erudito. Guimarães Rosa y Euclides da Cunha se mezclarán con el cordel, Villa-Lobos y Bach se unirán a los romances del sertón, fortaleciendo la propia estructura de *Deus e o diabo.* En ambos campos se hacía evidente en qué medida el arte erudito era interpretativo en relación a lo popular, dándole dirección y sentido, y en qué medida se buscaba con eso eliminar de la expresión puramente popular su estrechez conformista y su ingenuidad cargada de elementos «reaccionarios». Hay incluso una música «intermediaria» –el romance entonado por Sergio Ricardo– que estructura la narrativa del filme y cuyos versos fueron compuestos por el propio Glauber a partir de canciones populares nordestinas, que adquieren de este modo una significación política.

Una vez más, *Crede-mi* nos ofrece el proceso inverso; es el pueblo lego, del interior de Ceará, quien declama el texto de la novela extremadamente erudita de Thomas Mann, *El elegido:* el pueblo iletrado se apropia del texto culto dándole su propia interpretación. En el mismo sentido, en *Baile perfumado,* un vendedor ambulante adquiere una cámara con la que pretende filmar a Lampião, «el rey de los *cangaceiros*», y finalmente es Lampião quien usa la cámara para todas las primeras imágenes del filme. También aquí, es el pueblo marginal quien se apropia del instrumental de la clase dominante.

En *Crede-mi,* música popular y erudita corren paralelas, sin mezclarse. Una corresponde, por decirlo así, a la realidad del objeto filmado, la otra a los sentimientos despertados en los autores/narradores del filme por dicha realidad. Música subjetiva y objetiva no se mezclan, no se relacionan, pero se respetan mutuamente. La interpretación, si existe, se encuentra al nivel del filme, no de lo real, no pretende interferir en lo real, mucho menos transformarlo, como era la intención del Cinema Novo, animado, al menos en la primera etapa, por un impulso revolucionario.

En *Baile perfumado* el proceso es aún más curioso: la música, compuesta por Chico Science y Fred Zero Quatro, se estructura a través de una mezcla de ritmos locales (sobre todo el bahiano) con el pop americano, dando como resultado lo que se denomina «mangue beat». Así explican su intención Lirio Ferreira y Paulo Caldas:

> Mangue beat y cine tienen mucho que ver. Mangue beat y árido movie tienen en común el hecho de ser regionales, de mezclar la cultura popular con el pop, y estos elementos están presentes en la banda musical del filme. Yo creo que filmaron pop. El hecho de oír las músicas varias veces a lo largo de las filmaciones acabó influyendo sobre el modo de hacer el filme. Yo creo que *Baile* tiene un corte pop. La mayoría de los temas desarrollados por los compositores para el argumento tienen una relación fortísima con la imagen. La música no está allí sólo para sublimar una escena, sino que dialoga con ella. Al mismo tiempo, son músicas hechas para oír, lo que está muy bien.

Cuando los directores del filme trazan como referencia propia no ya la cultura erudita sino la cultura de masas, la jerarquía en relación a lo popular naturalmente se invierte: se pasa a un tratamiento de igual a igual, –lo que de hecho ocurre en el filme. Al mismo tiempo, desaparece el miedo al «imperialismo cultural» americano: «mangue beat» y «árido movie». Chico Science, etc. son yuxtaposiciones deliberadas de palabras en inglés y portugués (que son un eco lejano del *northeastern* paródico del tiempo de

Glauber), dentro de aquel mismo Nordeste, en otro tiempo elegido por los nacionalistas como señero cultural del Brasil y hoy, al menos en el cine, internacionalizado.

Tal visión sería quizás pasible de la crítica ya hecha por Roberto Schwarz a los «globalistas» actuales, que querrían hacer creer que «el reinado de la comunicación de masas es libertario o aceptable desde el punto de vista estético» (Schwarz, 1987). Incluso porque, como afirma Schwarz:

> Imposición ideológica externa y expropiación cultural del pueblo son realidades que no dejan de existir porque haya mistificación en la fórmula de los nacionalistas. Éstos, mal o bien, estuvieron ligados a conflictos efectivos y les dieron algún tipo de visibilidad. Mientras que los modernistas, incluso teniendo razón en sus críticas, hacen suponer un mundo universalista que, este sí, no existe.

No creo que los cineastas de hoy sean triunfalistas o ciegos en relación a los problemas sociales del Brasil. Me parece que antes de tomar posición están investigando, analizando, observando con un cierto distanciamiento, sondeando la realidad que han encontrado –de ahí el fuerte grado documental, ya apuntado antes, en *Crede-mi* o *Baile perfumado.* Fernando Gabeira, en un artículo reciente, no ve en *Central do Brasil* una propuesta política, pero detecta en él cuestiones que eventualmente podrían conducir a caminos políticos. Dice Gabeira:

> Se me ocurrió una propuesta: una emisora de televisión podría usar su horario de mayor audiencia para exhibir *Central do Brasil,* seguido por un debate entre los candidatos a la presidencia. Podría ser el punto de partida para un nuevo diseño nacional en el cual todos se empeñasen, cada uno con su capacidad, en enfrentar la cuestión de la enseñanza en el Brasil. Y, claro está, de los niños de la calle.

Momento postutópico

Esa aparente exención política, consustanciada en un comportamiento políticamente correcto, ocurre en un momento que se podría llamar «postutópico» del cine brasileño. La utopía del pasado es recordada con reverencia y nostalgia por los filmes actuales, pero como algo que ya pasó o, incluso, que ya realizó.

El mar fue el principal símbolo de la utopía revolucionaria lanzado por el Cinema Novo. La profecía del sertón/mar, expresada en *Deus e o diabo,*

anuncia la revolución social que cerrará un ciclo histórico brasileño. El filme se estructura, así, de forma circular abriéndose con largas tomas aéreas de la floresta y cerrándose con nuevas tomas aéreas, esta vez del mar. Retomando este final, *Terra em transe* comienza con visiones marítimas aún más monumentales, desarrollándose en el país ficticio de Eldorado, o sea, el Edén soñado por los conquistadores portugueses y españoles. En *Deus e o diabo,* las amplias imágenes de sertón y mar corresponden a la profecía, usada por Glauber en tono revolucionario, de que «el sertón se va a transformar en mar y el mar en sertón». La frase es pronunciada por los líderes de Manoel y finalmente retomada por la canción que compone la narración en *off,* autoría del propio Glauber y Sergio Ricardo.

La profecía está extraída de *Os sertões* donde Euclides la cita a partir de pequeños cuadernos manuscritos y anónimos encontrados en Canudos. En el origen, rezaba lo siguiente: «El sertón se volverá playa y la playa se volverá sertón». La frase, de tono apocalíptico, anuncia una inversión de valores por la cual el litoral brasileño, históricamente rico, se volvería pobre y el interior pobre, o sea el sertón, se volvería rico. El anuncio de la gran transformación prosigue, previendo el surgimiento de una tierra paradisíaca, donde corren ríos de leche y se yerguen montañas de sémola de mijo.

Otra fuente de Glauber (discretamente para *Deus e o diabo), Grande sertão: veredas,* también trabaja con imágenes míticas de la amplitud del sertón, equiparable a la de las aguas. «El sertón está en todas partes», es el famoso refrán universalizante del libro, para el que Glauber encontró imagen tan convicente en el inicio de *Deus e o diabo.* Minas Gerais, donde transcurre la historia de *Grande sertão,* carece de costa marítima, pero Guimarães juega con la amplitud del río San Francisco, del que extrae el nombre del personaje principal, Riabaldo, además de comparar los ojos verdes de Diadorim, otro protagonista, con la inmensidad del mar. «Murió el mar que fue», dice el texto a la muerte de este personaje (Rosa, 1984).

El origen de esa imagen del mar y de la extensión, tan recurrente en la literatura y en las artes brasileñas, tal vez esté ligado a ciertos mitos indígenas que ven el paraíso como el mar o un río grande. Rosemberg Cariry afirma haber usado, en *Corisco e Dadá,* la imagen de grandes aguas a partir de ahí.

> Yo me abro hacia el cosmos. Los mitos indígenas –de la tierra sin mal, que sería el mar– también son evocados por mí. El mar como símbolo del paraíso, el sertón que se vuelve mar, el mito de las aguas de los tapuias del nordeste. Trabajo con la dualidad sertón/mar; el sertón en su infinitud, se aproxima, de alguna manera, al mar. Como dice Guimarães Rosa, «el ser-

> tón carece de acabamiento». La historia de Corisco está contada junto al mar, para equilibrar la dramaticidad del filme, lo visual.

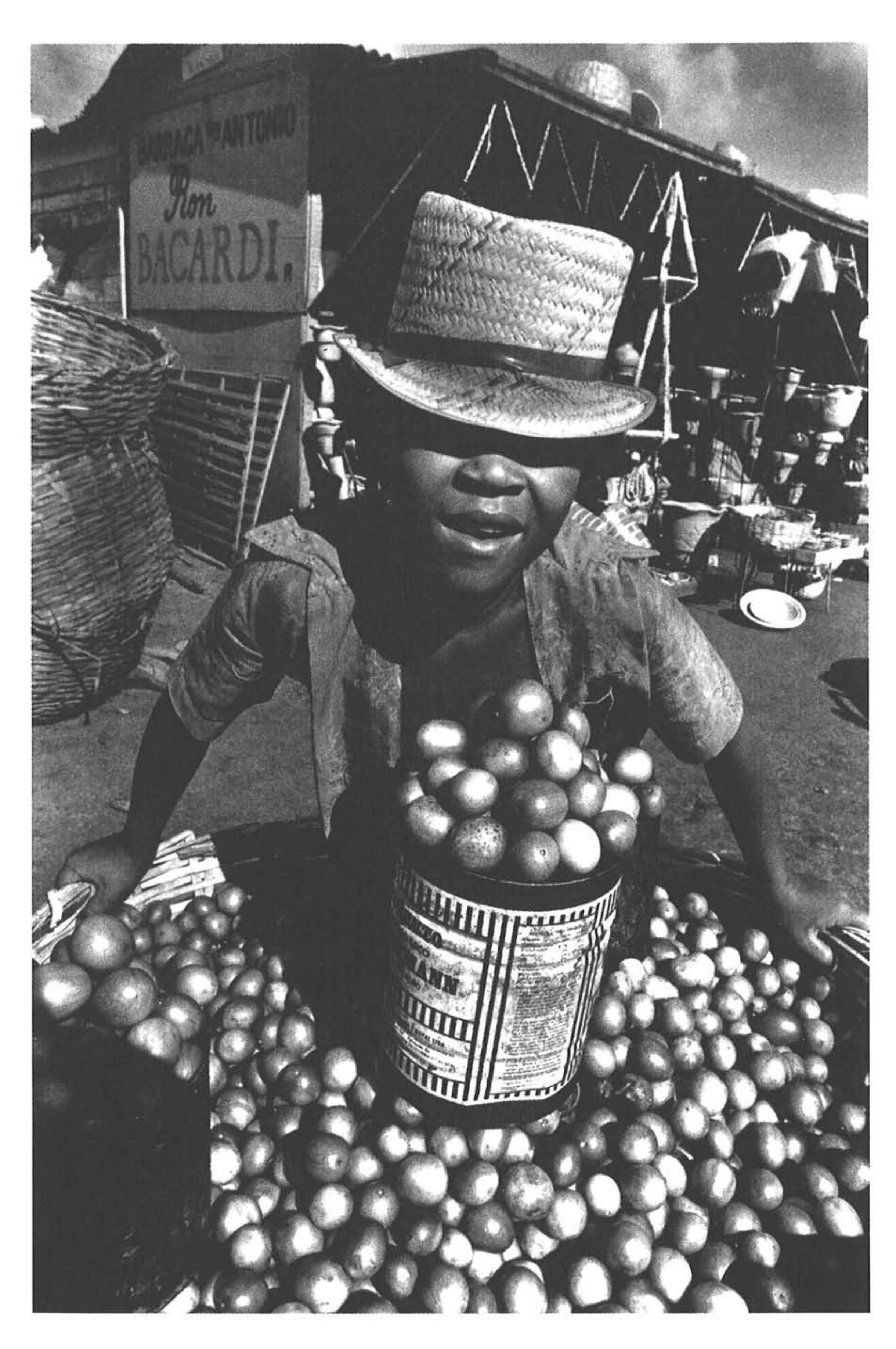
Cariury no es el único en utilizar la imagen del sertón/mar, refiriéndose conscientemente a Glauber y Guimarães. Es realmente curioso observar cómo la filmación de esas grandes superficies de agua vuelve a ser una constante en los filmes recientes brasileños, ahora con un sentido que nos arriesgamos en llamar «postutópico». *O Sertão das memórias,* aunque transcurra en el sertón árido, comienza y está entremezclado con imágenes de grandes aguas. *Baile perfumado,* tras su inicio, se detiene en imágenes grandiosas del río San Francisco, el mismo que es descrito con tanta minucia por Guimarães, y termina con Lampião solitario, en tomas aéreas sobre los barrancos que bordean el imponente río.

En *Crede-mi,* el largo *travelling* inicial sobre el mar, que desde el comienzo nos da una definición precisa de la imagen, como que reproduce el caos primordial a partir del cual Dios creó el mundo: casi una visión del paraíso. De esa imagen del mar surge en sobreposición la mano inestable del viejo que narra, justamente, el génesis. A lo largo del filme, conforme el viejo «pasa la página del libro», nuevas imágenes de grandes aguas surgen, remitiendo al mito.

Cabe aún recordar ese bello filme que es *Bocage,* que como ningún otro intenta dar una visión de la totalidad de Brasil, habiendo sido filmado en siete estados brasileños: Ceará, Amazonas, Paraiba, Río Grande do Norte, Minas Gerais, Paraná y São Paulo (e incluso en Portugal, lo que apunta una vez más al deseo de aproximación al origen). El filme se abre con imágenes aéreas monumentales del mar, sobre el cual vuela el poeta aprisionado en una jaula. La llegada del poeta a tierra firme es, además, un descubrimiento del Brasil que recuerda la parodia que Glauber pone en escena en *Terra em transe,* con las alegorías de la primera misa.

En todos estos filmes nuevos, la aspiración al futuro (la esperanza revolucionaria) da lugar a una investigación arqueológica (el mito del origen), que trata de desentrañar hechos históricos a fin de reconstruir la imagen de un personaje individual, ligado a un paisaje y a una cultura, para sólo entonces pensar –en un segundo momento– en propuestas de transformación. Lo que se hace, mientras tanto, se asemeja más a un cuidadoso proceso de reconocimiento.

Traducción: Juan Malpartida



Vendedor de umbu (1981)

La crítica literaria en el Brasil, antes y ahora

Benedito Nunes

¿Cómo se hace crítica? A esa pregunta, implícitamente polémica, con su busca y discusión de conceptos y criterios, en la que se manifestó, entonces, la conciencia de la duda en el ejercicio crítico, respondieron, de 1950 en adelante, en la prolongación de una fase todavía pletórica de ejercicio de enjuiciamiento valorativo, que se extendió hasta más allá de 1970, los exponentes de la crítica externa, como Afranio Coutinho, Antonio Cándido, Wilson Martino, Eduardo Portella, Aderaldo Castelo, Fausto Cunha, Fabio Lucas y Eurialo Cannabrava. Si privilegiamos a algunos de ellos como exponentes de la crítica externa, es por la presencia constante y destacada que tuvieron en el periodismo literario.

Una de las razones por las cuales denominamos a esa fase como pletórica surge de la circunstancia de que la crítica, siguiendo el ciclo del periodismo, que fue, desde el siglo XIX, la caja de resonancia de la literatura del país y, por lo mismo, de su recepción pública en un medio cultural escaso de libros –como hoy se está convirtiendo en escaso de lectores– fue regularmente vehiculada por los periódicos de las dos metrópolis, Río de Janeiro y San Pablo *(Correio da manhã. Diário de noticias, A manhã, O estado de São Paulo, Jornal do Brasil),* antes de que sus autores, en muchos casos, las recogieran en libros *(Estudos* de Tristão de Athayde, *Jornal de crítica* de Alvaro Lins). Otra razón que justifica el calificativo es el nuevo momento de tensión entre la lectura crítica, enriquecida desde 1950 con la actividad de los poetas críticos –Mario Faustino, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar y Mario Chamie– y la escrita por los escritores, avalada y fecundada por la publicación de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (1956), *Duas águas* de João Cabral de Melo Neto (1965) y *Laços de familia* (1960) de Clarice Lispector.

En ese período, a la duda sigue la certidumbre en las varias respuestas a la cuestión sobre el modo de hacer crítica, surgida del anterior, y que encontró apoyo, directo o indirecto, en los presupuestos de las varias corrientes filosóficas en vigencia, en el sentido de que tal quehacer no puede estar del todo aislado. No hay crítica sin perspectiva filosófica; la comprensión literaria, acto del sujeto, implica una forma singular de cono-

cimiento, lógicamente escudado y constituido por el método propio que se utiliza. Forma singular de conocimiento, que se arroga el conocimiento de lo singular, sin prescindir de una comprensión del lenguaje y del arte como obra, lo que significa su dependencia de los presupuestos filosóficos y de las posibilidades formadoras de la lengua en la configuración del texto, nunca del todo aisladas de lo que la experiencia histórica enseña.

A veces la moda y la avidez de novedades estimulan al juzgador de literatura. Pero lo quiera o no, su punto de vista siempre se mueve entre el presente y el pasado, según las razonables expectativas del futuro de la producción poética. Es un punto de vista reticulado, nunca exento de filosofía. Se sabe que los formalistas rusos se formaron en la fenomenología de Husserl. El estructuralismo francés creció en sintonía con la lingüística sosuriana.

No sólo el marxismo, como concepción global de la vida social e histórica, junto con las teorías históricas o historicizantes, de las cuales es un matiz, sino también la filosofía francesa de los valores (Louis Lavelle), aparte del neopositivismo, asociado a la tendencia cientificista, permearon, antes que la semiótica, la fenomenología, las filosofías de la existencia y, en particular, la hermenéutica de Heidegger y de Gadamer, las postulaciones teóricas de la crítica firmadas en aquel momento.

Fue un momento de pausa liberal en nuestra sociedad durante la década de los cincuenta y los comienzos de los sesenta, antes de la caída en el foso de la dictadura militar a partir de 1964. Durante ese interreino, el reinante clima de conflicto ideológico entre marxistas y no marxistas, estos últimos inclinados más bien a la filosofía de la existencia, presionó el debate crítico nuclear de la época, que se trabó en torno al lenguaje poético, y del que participaron los poetas críticos. Mário Faustino al frente de la página *Poesia-Experiência* en el suplemento dominical de *Jornal do Brasil,* exclusivamente dedicada a la crítica y divulgación de la poesía, defendió el pragmatismo, no el de Mario de Andrade, sino el de Ezra Pound, preocupado en armonizar lo nuevo y lo tradicional según la fórmula del *make it new* acuñada por el poeta norteamericano de los *Cantos,* que sólo podía obtener una aclaración crítica por medio de ejemplos *(exibits),* de muestras poéticas en sus lenguas originales y en el acto de traducirlas.

Augusto y Haroldo de Campos, y Décio Pignatari descienden a la misma arena que Faustino. Pero sea que los tres primeros defendieran el concretismo, una poesía de vanguardia, sustituyendo la sintaxis discursiva por la visual, sea porque el último permaneciese firme en la defensa de la tradición renovada, los contendientes, cualquiera fuese la diferencia entre sus ideas, en lo esencial vindicativas del «derecho a la investigación estética»

defendido por Mario de Andrade, tendían a alcanzar un solo fin: separar lo prosaico de lo poético, considerados polos extremos del lenguaje, hasta en la concepción concretista de Ferreira Gullar y de la tardía variante de la poesía de vanguardia de los años setenta, como producción de texto en Mario Chamie. La crítica de la poesía operaba constantemente dicha separación y, de común acuerdo, los concretistas y el director de *Poesia-Experiência* admitieron que la traducción era el instrumento crítico más poderoso para el conocimiento de las cualidades estéticas de los poemas.

Pero pasando por la depuración crítica, ¿podía ser comprometida la poesía? Esta pregunta se formulaba desde que se conoció entre nosotros la tesis existencialista del compromiso sartreano, interpretada, por ejemplo, en los libros de Affonso Romano de Sant-Anna y de Affonso Avila, *O desemprego do poeta* y *O poeta e a consciência crítica* (1969) respectivamente, en los que se confrontaban ideología y estética, libertad de creación y compromiso social y político. De cualquier manera, no se podía concebir la obra sino como estímulo de la acción, y la crítica como respuesta activa a las creaciones literarias, ella misma, como adelantaba Haroldo de Campos, de naturaleza inventiva. El poema de João Cabral de Melo Neto, elaborado conforme a una disciplina intelectual propia de un geómetra, se desvía hacia lo onírico. Pero el Cabral «de las dos aguas», de las composiciones al modo popular, escritas para ser oídas, como *Morte e vida severina,* y de las composiciones de fina elaboración imaginística, escritas para ser leídas, era, como también dijo Haroldo de Campos, un «geómetra comprometido» *(Metalinguagem,* 1967). Tal vez el horizonte social utópico que despuntaba en la pausa liberal nacionalista de la sociedad a la que ya me referí, garantizara la idea de la posibilidad de una futura conciliación entre ambos extremos de la participación política y la creación poética, por medio de una poesía revolucionaria con forma también revolucionaria, como se decía entonces repitiendo a Maiakovski.

Ya se podía entonces interpretar la polarización de lo prosaico y lo poético como una extremada oposición entre lo científico y lo artístico, entre el lenguaje constituido y el lenguaje constituyente, distinción establecida por Merleau-Ponty, cuya filosofía, como la hermenéutica del propio Heidegger, llegaba hasta nosotros después de Sartre y casi al mismo tiempo que el estructuralismo francés. Para enfrentar las pretensiones científicas de este último en la explicación de la obra literaria, Eduardo Portella radicalizó aquella oposición. La diferencia era favorable a la crítica, puesto que el polo poético, la mera y contenida fuerza de la *poiesis,* es lo que el crítico tiene que invocar y convocar en la ejecución de su tarea simplemente hermenéutica, contra la preponderancia de los modelos cientificistas. «El

intérprete sólo interpreta si emprende el mismo esfuerzo, el mismo movimiento libertario de la poesía (léase *poiesis),* asumiendo la elasticidad del quehacer poético» *(Fundamento da investigação literária,* 1974).

Mientras tanto se dio el ascenso de la teoría de la literatura –ambiguo nombre, casi ciencia y escasamente teórica, que agrupaba la poética, la retórica y la estética– que consolidó y ennobleció el ingreso de la actividad crítica en la universidad, convertida en parte considerable de la competencia del magisterio superior habilitado en letras, prolífico en su incesante producción de monografías, disertaciones y tesis universitarias que, difícilmente computable, en poco tiempo saturó la bibliografía especializada. Por ello, de ahora en adelante, me atendré a unos tópicos cronológicamente oscilantes, expuestos en un orden ejemplificador.

Método específico para el análisis de un objeto específico, la crítica, según Afrânio Coutinho *(Correntes cruzadas* y *Por una critica estetica,* 1953; *Da critica e da nova critica,* 1957) nos propone el conocimiento objetivo de las obras. Como dicho conocimiento captó cualidades de determinado tipo, la objetividad a la cual se apunta concierne a los valores estéticos que las constituyen, conocidos por este método específico y englobados individualmente por las obras en universos suficientes, autotélicos. Implantado, aunque el autor apenas lo advirtiera, en una filosofía de los valores, que define la especificidad de tales objetos no reales (los valores no existen sino que valen) el notable trabajo de Coutinho, tendente a garantizar la autonomía de la crítica en la constitución, por ella misma, de la autonomía de los valores, exige que su método sea científico y que científico sea asimismo el conocimiento obtenido. De tal forma, en una asimilación del cientificismo difuso en el ambiente cultural, defiéndese la idea de que la crítica sea ciencia o *analogon* de ciencia, en su rigor como actividad intelectual o reflexiva, con un método específico y riguroso. La ciencia «comunicará a la crítica un denominador común, accesible a quien se disponga solamente a aprender», lo que habilita a la práctica en las universidades, «que son el lugar apropiado para ello...» (Afrânio Coutinho: *Da crítica e da nova crítica,* Civilizaçao Brasileira, Río, 1957, p. 101).

Esa apología de la especificidad del método y del objeto se volvió característica de una nueva crítica, como se la empezó a llamar. Y no era exagerada tal denominación. Como anotó Fausto Cunha, ese rectificador de posiciones en los años sesenta, en páginas de su *Luta literária* (1964), el libro citado de Coutinho era «decisivo en la historia de la crítica brasileña» (Fausto Cunha: *A luta literária,* Lidador, Río, 1964, p. 49). Sin que, como también señala Cunha, deban eliminarse otras tendencias como la histórica y la genética, ni mucho menos abstraer una cuota de impresionismo en la

evaluación literaria (la propia ciencia estética, si se trata de una ciencia, también se vale de impresiones) para preservar la integridad de la lectura interna o intrínseca de los textos, sostenidos sólo por el *close reading* patrocinado por esta nueva crítica. Lo que, dígase al pasar, no es incompatible con el régimen de la estilística, ya conocido por entonces, principalmente en su versión española (Dámaso Alonso, Carlos Bousoño). Pero el *close reading,* la lectura cerrada de un texto, sin ventanas hacia la psicología, la sociología y la historia, orilló un nuevo dogmatismo formalista, riesgo atenuado, en Euríalo Cannabrava, por la admisión de la pluralidad del arte como lenguaje.

Filósofo de extracción analítica que bregaba por un reconocimiento neopositivista de la ciencia (cf. sus *Elementos de metodología científica)* como único patrón cognoscitivo legitimable y legitimador, Cannabrava nos mostró en su *Estética da crítica* (1963) que Afrânio Coutinho tomaba como científico su propio juicio estético, el que para Kant carecía de concepto en tanto juicio de gusto. Entonces, tal juicio que, condicionado por factores personales, no se integra en el discurso científico, es plurivalente, como plural es el lenguaje del arte. Así, los enunciados de la crítica, aunque pertenezcan a la misma familia de los juicios estéticos, sólo tienen un alcance probabilístico.

La movilidad y parcialidad de los métodos, así como su mutua complementación, para que los aspectos constitutivos de la obra puedan ser aprehendidos correlativamente, me parecen ser los rasgos distintivos del pensamiento de Antonio Candido como crítico. Desde las impresiones, que no pueden ser eliminadas en este móvil dominio de los juicios, como también lo vio otro crítico más joven, Davi Arrigucci Jr («Movimentos de um leitor», en *Dentro do texto, dentro da vida,* Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p. 181), escribiendo a propósito del mismo Candido, hasta los detalles compositivos de la obra, confluyentes en la totalidad de su mundo –todo interesa al crítico, en tanto aprovecha la recuperación de la realidad viva que el texto proporciona al lector. Esa realidad viva, «el resultado más tangible del trabajo de escribir» es lo que el crítico no debe perder de vista, «aunque le toque investigar, sobre todo, los recursos utilizados para crear la impresión de verdad. De hecho, una de las ambiciones del crítico es mostrar cómo el dispositivo del escritor se construye a partir del mundo y genera un mundo nuevo, cuyas leyes permiten sentir mejor la realidad originaria. Si consigue realizar esta ambición, podrá superar el bache entre lo social y lo estético o entre lo psicológico y lo estético, mediante un esfuerzo más hondo de comprensión del proceso que genera la singularidad del texto» (Antonio Candido: *O discurso e a cidade,* Duas Cidades, São Paulo, 1993, pp. 9-10).

La ambición de Antonio Candido como crítico sobrepasa la escala de la aplicación del mero método sociológico; utilizando ante todo un enfoque sociohistórico, atento a lo social y a lo psicológico cuanto a lo estético, publicó en 1959 *Formação da literatura brasileira,* libro a la vez de crítica y de historia. En verdad, Candido ambicionaba superar el bache entre lo estético y lo histórico.

El gran problema que afronta el historiador de la literatura es organizar en un conjunto coherente la sucesión de fenómenos calificados de literarios en su época, o que él mismo califica de literarios, y que son obras o textos que poseen calidades poéticas o estéticas. El historiador no puede prosperar en tal terreno temporal sin que sus elecciones no sean también las de un crítico. Es lo que recordaba João Alexandre Barbosa en 1962, considerando a la luz de su *História da literatura e literatura brasileira* (comunicación al II Congreso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis SP, 1962) los problemas de la historiografía literaria identificados por René Welleck. ¿Cómo insertar las obras en el curso de la historia, que transciende a la literatura, sin recurrir, a cada paso, a la mediación del crítico?

Formação da literatura brasileira de Antonio Candido intentó resolver ese problema uniendo los dos papeles, con la convicción de que la literatura nacional aparece cuando se puede, como ocurre en el período arcádico, identificar una correlación entre obras y lectores, conformando un sistema simbólico predispuesto a convertirse en tradición. Al afirmar esta correlación, el conocimiento histórico incorpora la estética y ésta, a la historia, de tal modo que la dimensión social se da como un factor del arte.

Puesto que la crítica exige al lenguaje artísticamente elaborado un juicio explícito sobre un objeto implícito, no sería descaminado concebir, como lo hizo Wilson Martins en su comunicación al citado II Congreso Brasileño de Historia y Crítica Literaria (1962) que dicho juicio sólo se fundamenta en los distintos métodos conocidos, culminando en una síntesis histórica «que vea la literatura encuadrada en su nación propia, su civilización y su momento histórico« (cf, Wilson Martins: «A crítica como sintese», en los anales del citado congreso, p. 147). La influencia de Sylvio Romero y de Taine, como se advierte en la terminología de Martins, sigue en pie.

De nuevo se acercaron, en consecuencia, la vertiente de la historia literaria y la vertiente de la crítica, aproximación confirmada por *Literatura no Brasil* (1986), historia literaria en varios tomos y a cargo de diversos autores, bajo la dirección de Afrânio Coutinho, no siempre lograda en su pretensión de mantener la primacía de lo estético sobre lo histórico, aproximación que ya había sido también anticipada en *História da literatura brasileira* escrita mucho antes, en 1940, por Nelson Werneck Sodré

siguiendo una metodología estrictamente marxista. En la crítica, el paladín de esa tendencia, siguiendo la línea de Plejánov, fue Astrogildo Pereira, especialmente en sus ensayos sobre Machado de Assis. Sólo en años posteriores flexibilizó su dogmatismo con *Os marxistas e a arte,* breve estudio histórico-crítico de algunas tendencias de la estética marxista de Leandro Konder (1969), por la relativa flexibilidad del realismo de Lukács. que Roberto Schwarz *(A sereia e o desconfiado,* 1965) utilizó y cuyas limitaciones apuntó Luiz Costa Lima en *Por que literatura* (1966).

Pero la crítica, que ya había ganado un talante humanista y ensayístico, a contar desde los ensayos de Alexandre Eulalio –el más notable de los cuales es *O ensaio literário no Brasil,* 1962 y en los estudios de Augusto Meyer *(A forma secreta,* 1965), uno de los cuales, a propósito de Machado de Assis, llamó la atención del vivacísimo Agripino Grieco, fierabrás letrado todavía en la presidencia honoraria del tribunal literario–, la crítica, como decía, diversificada en diversos dominios teóricos, era, o bien sintética, en la acepción de Martins, o formalista, como respuesta al llamado formalismo ruso, apoyada en la lingüística de Jakobson, entonces de gran predicamento, y también en el estructuralismo francés, o bien histórico-sociológica, escasamente psicológica y difusamente psicoanalítica, una vez asimilada la semiótica (la obra como articulación y comunicación de signos) y la hermenéutica (la obra como transmisión histórica de sentido a través del lector), la diferencia freudiana entre contenido manifiesto y contenido latente explicada en *La interpretación de los sueños,* la diferencia textual entre lo expreso y lo subyacente o sobreentendido. Esa diversidad de dominios, que se manifestó en el citado congreso, se vería enriquecida por la modélica comunicación de Anatol Rosenfeld sobre la estética fenomenológica en alemán de Roman Imgarden, que suscitó el correspondiente método de análisis de la obra literaria –no sólo explicativo y evaluador, sino descriptivo de sus componentes, organizados en niveles, estratos o camadas superpuestas de lenguaje, desde las células sonoras inferiores o básicas hasta las ideas metafísicas manifestadas en el nivel superior– que es aplicable a la poesía, la ficción y el drama.

Pero ni la crítica sintética, ni la esteticista, ni la formalista, ni siquiera la estructuralista y la fenomenológica, puesta en práctica por Rosenfeld en el campo del teatro y por Maria Luisa Ramos en la poesía con su *Fenomenologia da obra literária* (1960), tuvieron el éxito de la denominada crítica sociohistórica –éxito medido por su positiva reacción ante las nuevas corrientes literarias– las novelísticas de Guimarães Rosa y Clarice Lispector, y la poética de Cabral de Melo, sobre las que versaron los estudios de primera recepción debidos a Antonio Candido, Roberto Schwarz y Luiz

Costa Lima, sea por su extraordinaria continuidad casi hasta los inicios de la década de los noventa, retomada por *História concisa da literatura brasileira* (1974) de Alfredo Bosi, por Flavio Loureiro Chaves en su ensayo sobre las novelas de Erico Verissimo (1970) y sobre las relaciones más generales entre lo histórico y lo literario (1988) y antes por José Guilherme Merquior, en notables ensayos demoledores de la arrogancia dogmática del formalismo –expresión con la cual se designa el estudio de los exclusivos procedimientos constructivos del texto– contra la cual ya se insurgió en 1965, en *Viola d'amore,* señalando la insuficiencia del criterio estético, el hoy injustamente olvidado Franklin de Oliveira. Hasta los poetas críticos de estirpe concretista, al concluir la crisis del verso y la necesidad de superarlo por la relación entre la sociedad industrial y la poesía, recurrieron, si no a un método, al menos a una perspectiva sociohistórica.

La fase de las respuestas ciertas y metodológicas fue también la de un retorno y una recusación de la estética –retorno en Merquior, recusación en Costa Lima, en su segunda manera, para diferenciarla de la primera, la de *Por que literatura.* En los dos el ensayismo crítico sigue el camino de la indagación histórica, sociológica y política, comprometiendo el conjunto de la cultura en el conocimiento de la literatura, del arte en general y el movimiento de las ideas, particularmente en el Brasil. El vínculo es el recuperado concepto clásico de *mimesis,* el aprovechamiento del método de Lévi-Strauss –en *Estruturalismo e teoria da literatura* (1973) de Costa Lima y en *A estética de Lévi-Strauss* (1975) de Merquior–, y la específica caracterización de la literatura brasileña y extranjera modernas por ambos.

La Escuela de Frankfurt, sea con la dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, sea con las alegorías del conceptuoso Walter Benjamin, sirve al segundo para profundizar en la modernidad literaria y artística, acompañada ésta por la interiorización de lo negativo, su reacción ante la sociedad industrial, que le marcará el estilo, y que es donde reside la fuerza de las tendencias posrománticas; la identidad estética de las obras cargaría, por eso mismo, el *pathos* de la crítica de la cultura (relaciones entre arte y sociedad en Marcuse, Benjamin y Adorno). Pero el autor anima su investigación con otros ingredientes: la iconología de Panofsky, la estética semiótica de Mukarovsky, convencido de que los signos en el arte y en especial en el lenguaje literario, no son intransitivos *(Formalismo e tradição moderna,* 1974). La semiótica es también una sintomatología; los signos en función artística revelan unas estructuras inconscientes de la cultura y la sociedad. Son tales estructuras, piensa Costa Lima, las que interfieren en los juicios estéticos, comprometidos con un sistema de representación social y, por lo mismo, inhabilitados para que se los pueda tomar, en

el punto de partida, como instrumentos suficientes de análisis. Ese sistema, como un orden de símbolos, ideológicamente efectivo, es el que condiciona la recepción de las obras, al respecto de las cuales pronunciamos nuestros juicios estéticos (*Lira e antilira. A metamorfose do silêncio,* 1974; *Mimesis e modernidade,* 1980). Ahora, la *mimesis,* admitida por Aristóteles en la tragedia, vincula la poesía con el mito y ambos con el pensamiento. Pero en la tradición de la estética, en el siglo XVIII, es rebajada a simple imitación. Tal vez sea éste el primer indicio de la cuestión del control de lo imaginario, tanto positiva como negativamente, ejercido por y que guía la ensayística crítica de Luiz Costa Lima, en pleno y largo curso durante la década de los noventa (*O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente,* 1984; *O fingidor e o censor,* 1988, entre otros).

Pero el orden de los símbolos sociales o, para decirlo con Michel Foucault, el orden de los discursos literarios, constituyó el medio socialmente efectivo de la recepción de las obras, recepción histórica, según Jauss, que genera expectativas favorables o desfavorables o, según Iser, bloqueos ideológicos y reacciones transgresivas en el espíritu de los lectores. El control de lo imaginario, los efectos de la historia, incluidas la tradición y la innovación, de los que habla Gadamer, el círculo social de los discursos, aconsejan cautela al crítico, que sólo puede ser juez en tanto intérprete, consciente de que toda verdad alcanzada, no la suya, sino la de la obra, será reformulada o negada por otro. Es lo que enseña la estética de la recepción, penúltima corriente de las recibidas entre nosotros, y por medio de la cual pasamos a la fase de *la crítica de la crítica* o sea de la problematización del ejercicio de intentar explicar o comprender lo literario (¿qué condiciona la lectura del juzgador? ¿a quién se dirige? ¿cuál es su público? ¿de dónde proviene la autoridad que ejerce?) precisamente cuando ocurre una sensible mejoría de los soportes textuales y documentales de que disponemos –mayor número de ediciones integrales, comienzo de las ediciones críticas, preservación institucional de manuscritos y/o de originales, mayor práctica de la literatura comparada entre los profesores de letras y la publicación, en dos volúmenes, de *A crítica literária no Brasil* (1953-1982) de Wilson Martins.

Tal vez todo esto nos permita ensanchar y profundizar en la historia literaria como Alexandre Eulalio lo hizo en su trabajo sobre *A literatura em Minas Gerais no século xix* (1980) al interrelacionar la historia literaria con la historia política y social, como en *Luces e trevas: Minas Gerais no século xviii* (1998) de Fábio Lucas, al integrar en ambas historias, a escala nacional, a Sousândrade, antes confinado en el Limbo, por una acción conjunta de los poetas críticos del concretismo y de Costa Lima, resituando a

Oswald de Andrade, anarquista rebelde, cuya importancia ascendió a la estratosfera de la aceptación de los lectores y espectadores de *O rei da vela,* en la fase cruenta del régimen militar, y en una revalorización y discusión del barroco, a partir de los trabajos de Affonso Avila *(Resíduos seiscentistas em Minas,* 1967; *O lúdico e as projeçoes do mundo barroco,* 1971) y Haroldo de Campos *(O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos,* 1989). La consecuencia semilógica de tales ajustes y rectificaciones fue la sistemática revisión de los cánones, principalmente de los establecidos antes de la independencia política, iniciada por Flávio Kothke en *O cânone colonial,* 1997.

Otra consecuencia, correlativa a la manifiesta insatisfacción con el *close reading* y la estilística, me parece que es la ampliación de la crítica intratextual, como en los estudios de Davi Arrigucci Jr sobre los libros de poesía de Manuel Bandeira y Murilo Mendes *(Humildade, paixão e morte,* 1990; *O cacto e as ruinas,* 1997) y el refinamiento de lo intertextual, vinculando textos diferentes, de lo que tenemos óptimos ejemplos en los estudios de Walnice Galvão sobre el cruce de la mítica Doncella Guerrera del romancero español con el ambiguo doncel Diadorim, amado compañero de Riobaldo en *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa *(Gatos de outro saco,* 1981) y los de Flora Sussekind que estudia el lazo casi genético que une el lenguaje de los viajeros extranjeros en Brasil y la interiorización territorial de la literatura brasileña en nuestros románticos y realistas *(O Brasil nao é longe daqui,* 1990), sea como mutua interferencia de la literatura y las invenciones modernas *(Cinematógrafo de letras,* 1987) y, más aún, el rastro dejado en las cartas intercambiadas entre Bandeira, Cabral y Drummond sobre la diferencia de naturaleza entre sus respectivas poéticas, cf. *A voz e a série,* 1998.

Por otra parte, la crítica se vuelve, en los trabajos de Silviano Santiago *(Una literatura nos trópicos,* 1978; *Vale quanto pesa,* 1982) hacia la aclaración, dentro de la dialéctica de la dependencia colonial y la universalidad metropolitana, del principio de nacionalidad, utilizado como criterio estético desde Sylvio Romero, y siguiendo con la valorización de la cultura nativa por los vanguardistas. De acuerdo con tal dialéctica, la nacionalidad es sólo el «entrelugar» del escritor –entre la asimilación y la expresión, entre lo que se recibe del centro europeo y lo que se transforma en la periferia. El entrelugar es, por lo tanto, el lugar de la diferencia. Así examinado, el problema vuelve a la antropofagia oswaldiana, y su solución sería exclusivamente antropofágica, si la diferencia alegada no fuese la conceptuada por Jacques Derrida, pensador cuya terminología fue objeto de un glosario supervisado por Santiago (1973) y que autoriza a desconstruir los

textos o sea a descentrarlos, dado que carecen de centro como sentido nuclear a interpretar. En la filosofía, el desconstruccionismo, último método o antimétodo que llegó al Brasil, descubre el continente sumergido de la literatura y en la literatura descubre el imprevisible y desjerarquizado movimiento de los signos escritos. Sin privilegiar lo literario, Santiago estudia la «poesía sucia» y la ficción de los años setenta y desemboca en la música popular (el estilo y el estrellato de Veloso) que, por lo demás, interesa al poeta crítico Augusto de Campos en *Balanço de la bossa e outras bossas* (1968) y a Adélia Bezerra de Meneses en *Desenho mágico: poesía e política em Chico Buarque* (1982).

Luego, saldrá la crítica literaria de los límites de la estricta literatura, como antes pasó, con Cámara Cascudo, de lo erudito a lo popular. También retrocederá hacia lo preliterario, hacia esa masa de historias dramáticas entramadas en los folletines, investigada por Marlyse Meyer *(Folhetim: uma história,* 1996) que «vehicularon aquello que la memoria del iletrado grababa o reproducía y oía en la exposición del narrador», en los viejos y nuevos folletines, *Saint-Clair de las islas, Rocambole* o *El conde de Montecristo.* Pero, en tan expansiva salida ¿recuperaría la crítica su pletórica actividad de las décadas de los cuarenta a los sesenta?

Aparentemente, sí. Nos lo indica el alto nivel intelectual de los estudios sobre la ficción de Machado de Assis, una de las constantes preocupaciones de nuestra crítica, estudios que rompen la idea de distanciamiento sociopolítico del creador de *Dom Casmurro,* bastando citar, después de los estudios de Roberto Schwarz *(Ao vendedor as batatas,* 1977; *Um mestre na periferia do capitalismo,* 1990), *Machado de Assis: a pirámide e o trapezio* (1974) de Raymundo Faoro y el más reciente, *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999) de Alfredo Bosi. También lo indica la continuidad en la recepción de Guimarães Rosa, con el reconocimiento de la identidad suprarregional de *Grande sertão: veredas* y de las novelas sertanejas de dicho autor. Y ¿cómo no considerar la incesante renovación, nacional e internacional, de la lectura de Clarice Lispector, legitimada ya la errancia de su escritura, que excede los géneros tradicionales (Berta Waldmann, Olga Borelli, Olga de Sá, Nádia Battella Gottlib)? ¿Acaso no cuenta la intensiva práctica de la traducción, sobre todo en poesía, teorizada como conocimiento reapropiador, en diferentes grados, del lenguaje poético y la prosa novelesca, tanto por Pablo Ronai, pionero en la materia, como por Augusto y Haroldo de Campos y José Paulo Paes *(Tradução, a ponte necessária,* 1990)? Y ¿qué decir de la oportunísima y necesaria incursión de nuestra crítica en las literaturas de lengua española de América Latina, como *O escorpião encalacrado* (1973) de Davi Arrigucci Jr, sobre Julio

Cortázar, los trabajos de Irlemar Ciampi y el denso y documentado *Vanguardas latino-americanas* (1995) de Jorge Schwartz, poniendo en paralelo la vanguardia brasileña y los distintos movimientos vanguardistas de la época en los otros países del continente meridional? Añádanse a la lista nada pequeña las señales de expansividad y reapertura, a cuenta del giro que ha tomado la historia, de la investigación acerca de la propia vanguardia, como la dirigida por João Luiz Lafetá, que focaliza las líneas contrastantes de la crítica dentro de tal movimiento *(1930: a crítica e o modernismo,* 1974) o las reediciones de las obras de sus exponentes y los estudios respectivos a cada uno de ellos, Vera Chalmers abordando el periodismo de Oswald de Andrade, en 1976, María Eugenia Bonaventura, la antropofagia en 1985 y la propia biografía de Oswald *(O salão e a selva,* 1995). Y tantos que estudian a Mario de Andrade: Cavalcanti Proença, Telê Porto Ancona, Haroldo de Campos.

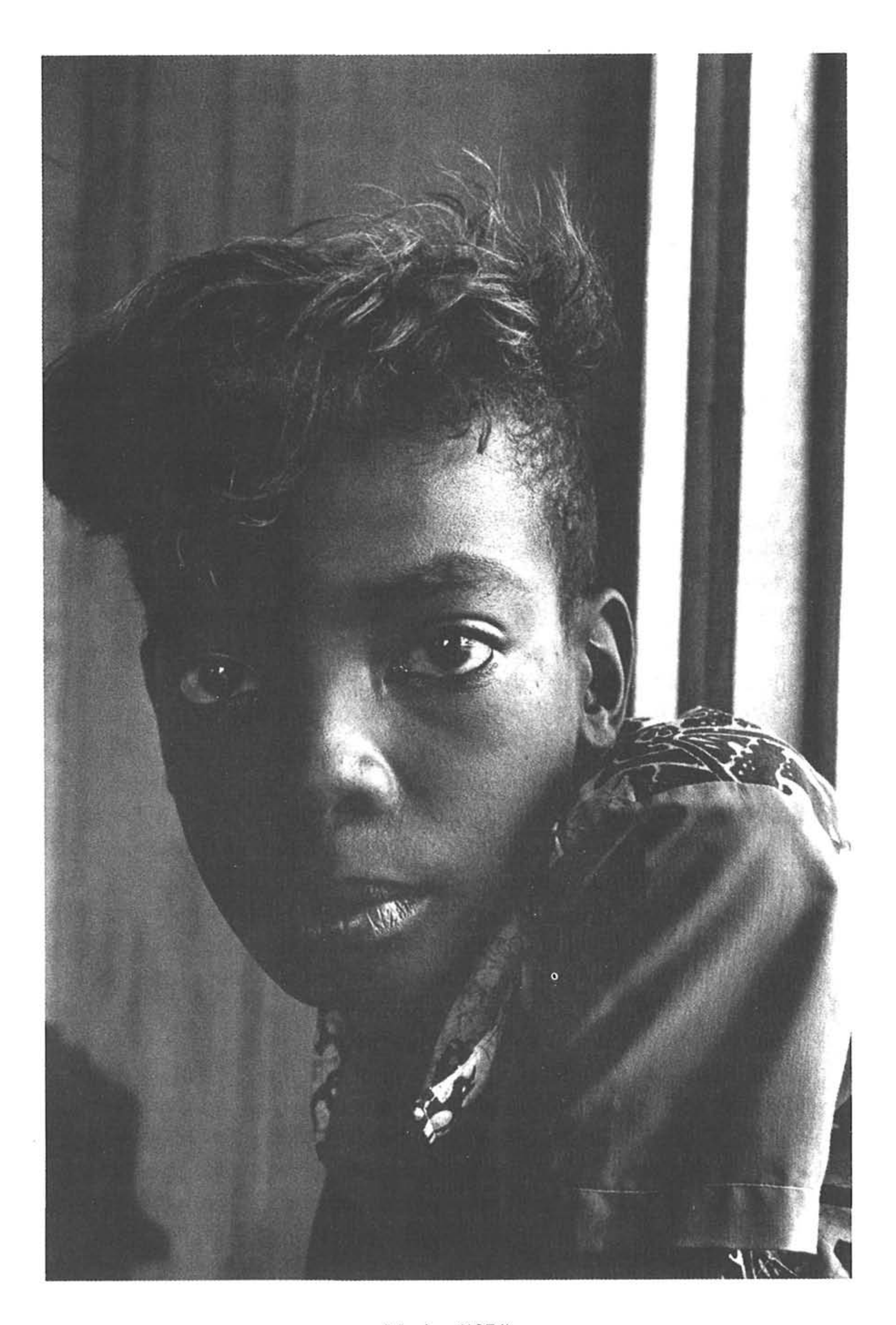
Pero, a pesar de esta apariencia de recuperación, la crítica, que ya no representa un polo de tensión respecto a la escritura de los creadores, está en crisis profunda desde hace algún tiempo en cuanto a sus principios, en su presencia pública, en su operatividad como lectura. Hace unas tres décadas que falta una función juzgadora y valorativa, compensada, como en el ejemplo de los franceses, por su conversión en escritura autónoma (cf. Leyla Perrone-Moisés: *Falência da crítica,* 1973; *Texto, crítica e escritura,* 1978): una pasión amorosa, el placer del texto barthesiano. Pero en el Brasil de hoy, cuando hay más lectores, más libros, más periódicos ¿cómo hablar de la crisis de ese oficio intelectual que consiste en juzgar la literatura, acompañarla, si es él mismo literatura?

Entonces ¿por qué la crisis? ¿Sólo de la crítica o también de la literatura? ¿Dónde el síntoma, la causa y los efectos? Los podemos encontrar en el libro, nos dice Walnice Galvão *(Desconversa,* 1998): «En el conformismo, en la predilección por la escritura fácil, en el abandono de la experimentación formal, en la redundancia estética, en la búsqueda del impacto aprendido en el periódico y la televisión. La crítica literaria terminó (en cuanto aumentó el ensayo crítico en forma de libro); los suplementos literarios, en su mayoría, desaparecieron; la *press- release,* que forma parte de la máquina del mercado y no de la esfera de la literatura, disfraza la información sobre libros» (op. cit., UFRJ, Río, 1998, p. 59). El escritor, concluye Galvão, «no consigue divisar la fisonomía de su lector» y ambos, añado por mi cuenta, no divisan ya la fisonomía del crítico, deshecha por la anodina presencia del reseñista. La crítica ya no es vehiculada por el periódico y sí, como cualquier materia de noticia, vehículo del periódico.

Entre tanto, los estudios críticos fuera del periodismo, abundan; se suman las investigaciones sociales, históricas y culturales sobre el discurso literario, como en *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (1989) de João Adolfo Hassen; aumenta la contribución ensayística de trabajos medio filosóficos, medio literario-críticos, como los de Jeanne-Marie Gagnebin y Willie Bolle sobre Walter Benjamin. Tal vez podríamos pensar que estamos viviendo otro ciclo cultural, el de la posmodernidad, si este concepto no arraigase, como dice Perrone-Moisés, en el de modernidad (cf. *Altas literaturas,* 1998).

Pero tal vez sea la crisis de la crítica un efecto exterior de la crisis de la literatura deteriorada, intoxicada, inconforme, maquillada dentro del vigente sistema de valores mediáticos de la vida cultural brasileña globalizada. ¿«Será» pregunta Perrone «que al efectuar la liquidación sumaria de la estética, del canon de la crítica literaria, hemos arrojado, con el agua del baño, a ese niño llamado literatura?» (Cf. Leyla Perrone-Moisés: «A crítica literária hoje», en *Cânones, contextos,* Quinto Congresso Abralic, Anais, Río, 1997, p. 89). Tendríamos que rever, entonces, las desconstrucciones, que fueron necesarias, rever el mezquino lugar de la literatura en la enseñanza media, rever nuestras actitudes ante ella, enfrentar la mentalidad que la rebajó. Si la literatura cae, la crítica se despeña. Entre tanto, la crisis no es catástrofe. La crisis es la incertidumbre de qué hacer ahora y qué vendrá después.

Traducción: Blas Matamoro



Menino (1974)

Poesía brasileña: expresión y forma

Benedito Nunes

¿Cómo se presenta hoy la poesía brasileña? Intento responder a esta pregunta con las siguientes páginas que son, en realidad, un sondaje, exploratorio como todo sondaje y, por ello, un balance provisorio sobre el actual estado de nuestra poesía. No se trata, como el título parece sugerir, de una información sobre *Lo novísimo de la poesía brasileña.* Mi intención es subrayar algunas de las líneas y tendencias más características del conjunto de la producción poética brasileña, desde el punto de vista formal y expresivo, a partir de los años ochenta.

Es obligación del crítico privilegiar las obras sobre los autores, considerándolas no sólo dentro de las tendencias estéticas en las que se encuadran, sino también de los parámetros de la vida cultural en el período en que aparecen y de las ideas que condicionan la concepción y la práctica de la poesía. Pero en nuestro tema, tan vivo y cercano a nosotros, el cronista y el historiador deben acompañar al crítico, aquél en cuanto a los hechos que pasan en la escena literaria presente, y el otro, para recapitular los precedentes históricos, ya que, en la onda corta, el reciente estado de la poesía brasileña, a semejanza de una formación rocosa nueva, se estratifica sobre las influencias de la onda más larga de la tradición.

El crítico clasifica después de analizar; constata determinadas diferencias y afinidades que el historiador interpreta, yendo del pasado al presente y viceversa. Así, antes de entrar en la actual escena literaria, hemos de mirar algo más atrás en busca de los lenguajes literarios que han de ocuparla, investigando las matrices históricas que aparecen en tales lenguajes, incorporadas y modificadas con las nuevas perspectivas temporales de la actualidad y que finalmente constituyen, en su vínculo con la onda larga de la tradición o las tradiciones, el signo explícito de su pertenencia a un repertorio determinado de formas, particularidades expresivas, modelos rítmicos, temas, recurrencias textuales y demás elementos que singularizan la identidad de la poesía brasileña.

Las matrices históricas más cercanas a nuestra época (verso libre, variedad rítmica, coloquialismo, la mezcla del estilo vulgar con el elevado, la imagen-choque, el humor) fueron conquistas de la vanguardia (1922),

renovación literaria con mucho de renovación poética, que también significó, conforme a los conocidos conceptos de Mario de Andrade, la afirmación de una conciencia creadora nacional y la actualización de la inteligencia artística del país (Cf. Mario de Andrade: *O movimento modernista. Aspetos da literatura brasileira,* Martins, São Paulo, p. 242).

Agotada la ideología nacionalista que inspiró a aquel movimiento y que construyó no sólo una temática nacional sino también una visión satírica y crítica de la sociedad brasileña, aquellas conquistas, ampliadas y consolidadas en las obras de los grandes poetas vanguardistas como Mario y Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes y Jorge de Lima, a lo largo de cuarenta años formaron lo que podemos denominar tradición moderna de nuestra poesía.

Los rasgos distintivos que caracterizan la poesía de João Cabral de Melo Neto, cuya obra, a partir de 1956, es la gran fuente de influencia interna, como modelo de lenguaje, de contenido impulso lírico, discursivamente objetivo, con un uso poético de las potencialidades lógicas del discurso, todos estos rasgos serían incomprensibles sin aquel fondo de tradición moderna del cual los concretistas del cincuenta se consideraron albaceas testamentarios e intentaron superarla.

El nivel histórico en que se situaron los concretistas es muy distinto. Fueron los vanguardistas agrupados hacia 1955 antitradicionales y orientados al futuro. Pretendieron resolver la crisis del verso aboliéndolo, según una concepción evolucionista de las formas artísticas en el mundo moderno. En su militancia, el concretismo y otras expresiones de la vanguardia, como la *praxis* o el posterior *poema-proceso,* que en todo caso provenían de aquél, encarnaron un *ethos* grupal, revolucionario, afirmativo, empeñado en realizar hoy la poesía de mañana, inscrito en un proceso histórico de transformación social y cultural, del que dicho empeño sería la necesaria fuerza auxiliar. La nueva poesía debía ser la introducción a un tiempo nuevo. No sólo esa conciencia histórica futurista marcó el período de aparición y expresión del concretismo: también la creencia en la virtud transformadora de la palabra poética, en su eficacia social, caracterizó los debates sobre los límites del compromiso político del poeta como tal poeta, debates que se entablaron cuando empezaba a desarrollarse la obra de Cabral.

Era la época liberal y liberista de Juscelino Kubitchek. Durante un tiempo, la poesía se volvió *res publica,* en un clima de optimismo económico. El desarrollo, programa oficial de industrialización, tuvo su horizonte ideológico y su concreción en Brasilia. La arquitectura de Niemeyer y el urbanismo de Lucio Costa parecieron entonces el colmo de la modernidad esté-

tica, suerte de preludio a la transformación social que orientó la ética de los poetas de la vanguardia. Dos posiciones definieron aquellos debates: el compromiso con el lenguaje, precedente y condición de cualquier compromiso político, y el paralelo compromiso con la cultura popular, suerte de compromiso poético de la política.

Pero con el cambio político de 1964 y la instauración de la dictadura militar, dicha participación se frustró al dominar el miedo a las ideas, el repudio a la inteligencia y el desencanto acerca de la función liberadora de la poesía, en síntesis: la atmósfera de puertas cerradas característica de aquel régimen. La tradición moderna decayó y fue abandonada, cuando no despreciada, por la generación poética de los años setenta, poetas desencantados de la cultura, que parecía reproducir el fantasma del autoritarismo; poetas que cultivaban una transgresión a todos los códigos, haciendo de la poesía un lenguaje de negación y exclusión por antonomasia, un lenguaje que se situaba al margen de las instituciones y que protegía de la marginalidad a la cual se exponían o habían sido relegados.

Esta actitud, combinada con otras de rechazo o de protesta, a la manera *beat* o *hippie,* anticultura, cinismo inconvencional, desafío Dadá, produjo muy poca buena poesía dentro de la torrentera de versos publicados en la época, muchos de ellos recogidos en *26 poetas de hoy* (1976) de Heloisa Buarque de Holanda, adoptando diversos vehículos de reproducción de la palabra escrita: folletos, hojas mimeografiadas, librillos de fabricación artesanal, al margen de los medios de producción y distribución del mercado editorial. El nombre de poesía marginal que adoptó esa poesía negativa y negadora desde la época del tropicalismo, o sea la diáspora de la vanguardia del sesenta, se relaciona con el antiintelectualismo, a veces ostentosamente romántico (Chacal), otras veces ingenuo o afectadamente ingenuista (Ulisses Tavares, Arístides Klafke), cuando no obsceno o pornográfico (Glauco Matoso). Para mayor confusión conceptual entre los críticos de la época, indiferentes o perplejos, reunió una significación económica (la producción no industrial, el producto fuera de comercio, la cosa pobre) con una significación cultural (el rechazo a lo literario, la oposición decepcionada a toda poética, la afectada o arrogante ignorancia de ella).

La poesía marginal, decía uno de aquellos perplejos críticos, el profesor Alfredo Bosi, tras haber asistido a un recital de dicha tendencia, a principios de los ochenta, en Unicamp, era, a pesar de su significado sociológico, político y cultural, a pesar también de algunas honrosas excepciones, una poesía antiliteraria, un más acá del lenguaje poético *(Rebate de pares,* Funcamp, 1982). De cualquier modo, el aspecto de marginación económica parecía testimoniar o corroborar la miseria, en el sentido jurídico del tér-

mino, cuando se dice que alguien es pobre de solemnidad, de toda la nueva poesía brasileña de aquel período:

> poesía arte pobre
> basura lujo de la cultura
> nunca tuvo lugar
> en el mercado común de las letras latinoamericanas
> (donde sólo los brasileños no venden nada)

comentaba el poeta Augusto de Campos («América Latina-Contra boom da poesía», en *O Anticrítico,* Cia. das Letras, 1986). En la crisis del tropicalismo –que llevó a la música, la poesía y las artes plásticas un conjunto de gestos y de actitudes de rebeldía contra los valores consagrados– el llamado *desbunde* (según Aurélio, acto de *desbundar,* perder los estribos o desempacar la fantasía) aparecieron el músico-poeta (Chico Buarque de Holanda y Caetano Veloso, principalmente) y el poeta-músico (Antonio Carlos de Brito, Waly Salomão).

Si no fuera por el enlace que entonces se dio entre música popular y poesía en ese inicio de la década de los setenta, cuando recrudeció la represión política, una generación se habría hundido en el agrio exilio interior. Aquél permitió una suerte de interreino de rechazo estético y voluntario marginalismo, en medio de lo que describe el conocido verso de Drummond de Andrade: «(...) heces, malos poemas, alucinaciones y espera».

> Soy como soy
> pronombre impersonal intransferible
> del hombre al que di comienzo
> en la medida de lo imposible,

dice el «Cogito» de Torquato Neto *(Os últimos dias de Pauperia,* 1973), voz original y prematuramente extinta, que se volvió el símbolo de la frustración de una juventud expuesta al suicidio, el que acabó cometiendo el mismo Torquato, o a la muerte en la guerrilla militar en la que muchos participaron cuando la dispersión de la *guerrilla cultural* del sesenta.

Llega hasta nosotros, entre los pasajes de un diario de la prisión, *Camarim de prisioneiro* (1988), «O Cupido da morte» de Alex Polaris, poeta y prisionero político, del cual circuló, en 1978, cuando todavía estaba preso, *Inventário de cicatrices.* Puede ser el ejemplo más patético que produjo, en su impulso de improvisación lírica ingenua, la mejor poesía marginal:

El sol se esconde
detrás de los ramajes
de un almendro.
En la pared,
corazones despedazados
de los amantes que por aquí pasaron
desesperados pero que se acordaron
de amar en los intervalos de la tortura
de escribir nombres adornados
con corazones y flechas
un poco antes
de la trágica derrota.

Comparada con las dos décadas anteriores, la escena literaria de los ochenta es poco ruidosa y nada polémica, carente de discusiones teóricas. La crítica, antes ejercida por los grandes periódicos de Río de Janeiro y San Pablo y los editados en las capitales de provincia, adquiere estatuto de actividad universitaria, en los cursos de letras. Paralelamente, la poesía, que ocupó un espacio importante en los suplementos culturales de aquellos periódicos, pasa casi exclusivamente a la órbita del libro, comercial o no. Existió, en los setenta, una experiencia de poema-postal, la de Pedro Lyra, como había existido, en los años sesenta, el poema-carta.

En tal escena, desaparecido el vanguardismo, se proyecta como un signo la muerte de Drummond de Andrade en 1987. No sólo fue la muerte de un gran poeta sino la del último vanguardista, ya que Cassiano Ricardo había muerto en 1973 y Jorge de Lima, Murilo Mendes y Manuel Bandeira, en 1975. Drummond dejó incontables descendientes a través de su lenguaje reflexivo, generalmente irónico, capaz de combinar lo trágico y lo cómico bajo los matices vulgares de lo cotidiano, y los conflictos de la experiencia social y la historia con la profundización interrogativa de los temas existenciales.

En los años ochenta publicó *Paixão medida, Boi tempo III, Amar se aprende amando* y *Corpo,* que componen, en parte, la parte rememorativa y autobiográfica de su obra densa y ejemplar, modelo de agudeza y síntesis, como la que subsiste grabada, con agudo humor, en su última lección de poética en «A paixão medida» (1980):

Una breve una larga, una larga una breve
una larga dos breves
dos largas
dos breves entre dos largas
y todo es cada vez más sentimiento o ficción
levantado por el pie, iniciador de aventuras
según el color cobra vida en el papel.

Suma irónica y breve de la experiencia poética sedimentada, de la lucha despierta y astuta emprendida a favor y en contra de las palabras, como en «José», y en busca del poema, cosa entre las cosas, elipsis conjunta del sujeto y el objeto, como «A rosa do povo», aquellos versos, al unir en la sinonimia el pie del verso y el paso de la aventura, y que insisten en la brevedad epigramática de ciertos poemas drummondianos de 1930 que nos reconducen al tono humorístico, uno de los modelos históricos de la tradición vanguardista ya referida.

La primera poética posvanguardista de importancia desde la década de los cincuenta, que se cruza con esa tradición de la cual proviene, es la poética de João Cabral de Melo Neto, cuya influencia polarizadora se extiende hasta hoy, caracterizada por su rigor constructivo opuesto a la efusión de los sentimientos personales, por su asimilación del *élan* poético y dramático de las formas populares, sobre todo las castellanas medievales y los pliegos de cordel del Nordeste brasileño, todo impregnado de un despojamiento ascético que distingue su intención comunicativa casi clásica y de alcance didáctico, esa poética, que se afanó por tematizar en su misma poesía, se expandió en los años ochenta. Cabral publicó por entonces *Auto do frade,* una réplica barroca de *Morte e vida severina* después de *A escola das facas* (1981) donde inicia su memorialismo poético que continúa en *Agreste,* ampliando el género narrativo al que se dedicaba ya, como en los casos, anécdotas y fábulas de *Crime na calle Relator* (1987): «Tal vez pueda parecer extraño que después de tantos años transcurridos desde sus primeros poemas, el autor siga interrogándose y discutiendo consigo mismo sobre un oficio que ya debería haber aprendido y dominado. Pero el autor debe confesar que, por desgracia, no pertenece a esa familia espiritual para la cual la creación es un don, don que por su gratuidad elimina qualquier inquietud sobre su validez y cualquier curiosidad por sus orígenes y sus formas de aparecer». Esto escribía Cabral en la nota introductoria de *Poesía crítica,* antología de sus poemas sobre lo poético.

Fue esa curiosidad por los orígenes y las formas de aparición de la poesía la que selló la afinidad de la familia espiritual cabraliana con el experimentalismo concretista, cuyos frutos subsistirían aun cuando desapareciera el grupo vanguardista. Se han difundido profusamente entre los poetas más jóvenes (Carlos Avila y Paulino Assunção, por ejemplo), los procedimientos gráficos y los modos de ruptura y sutura del verso –largamente empleados en los textos de Paulo Leminsky y Régis Bonvicino– y que luego fueron apropiados por Mario Faustino, Affonso Avila y el último Murilo Mendes.

Es cierto que el espíritu de vanguardia dejó de soplar cuando cesó el *ethos* combativo de su conciencia histórica, hasta cierto punto profética,

que lo animó. El tiempo nuevo perdió su fuerza mítica. El futuro se volvió mera expectativa. La experiencia radical del cambio y como tal cambio radical, definitivo, al pasar una página de la historia de la poesía, sucede a su recapitulación retrospectiva en «Póstudo» de Augusto de Campos:

	QUISE
MUDAR	TODO
MUDÉ	TODO
AHORA POSTODO	
	EXTODO
MUDO	

Entre los poetas vanguardistas de primera línea, la unidireccionalidad de la creación poética, practicada al servicio del progreso de las formas, cede espacio a una revalorización de las herencias y a una compatibilización entre distintas poéticas. Desaparece la desconfianza respecto a lo discursivo. Décio Pignatari vuelve al verso, considerado en *Poesia pois é poesia* (1986) una parte de su obra como «un rescate de casi todo»: la poesía es, como el amor, un todo, incluidos «muchos encantos de las artes poéticas antiguas y nuevas (...)». Y propone fundar «una tradición contra los tradicionalistas».

Sería, tal vez, la tradición como la recuperación de varios estilos, o de matices estilísticos de poesías occidentales y orientales, practicada por Haroldo de Campos, como afirmando que la poesía es antes lúdica que revolucionaria. Véase «Austinéia», una de las partes de *Educação dos cinco sentidos,* de la cual destaco «Quotidie». A propósito de las invasoras *waterbugs,* en un apartamento de Austin, Texas, es un poema de circunstancia, transformado en arte refinada de tonos y entretonos:

esa
legión migratoria
de friables dragones
deambula
diurnocturna
por las grietas vasculares
en el maderoso interior
de las paredes
(de fuera
de donde tú los
ves: pulidos
plácidos
paneles

de un habitable
locutorio doméstico
pero de adentro
aquí dentro
el corazón
The horror
polvoriento de la
tiniebla)

Con todo, el concretismo no fue sólo la tecnología del poema concreto. Independientemente de la teorización producida y de su justificación histórica, el concretismo, en lo que tuvo de poéticamente eficaz, como actitud fecunda, como práctica, quizá no enteramente percibida por sus autores, unió, por los intransitables caminos de la interrogación del lenguaje, poética y hermenéutica.

En nuestro tiempo, el arte poética no puede tener una sola medida; ya no es canónica: es un compuesto de cánones. Ahora, la comprensión canónica exige la hermenéutica, que es interpretación de las posibilidades del lenguaje, prolongada en una interpretación de las lenguas por vía de la traducción. Dos de los principales e indisociables resultados de esa unión, mezcla de contingencia histórica y de inteligencia poética, que excedió al mero concretismo en cuanto actividad programada: la inclusión de la traducción entre las pautas de la actividad poética (hoy se traduce mejor y más en el sentido de la reapropiación creadora de los idiomas poéticos, siguiendo la lección de Mario Faustino, Augusto y Haroldo de Campos, José Paulo Paes) y el quehacer crítico de la poesía en cuanto hermenéutica de los textos, limitando con una arqueología de lo poético, esa dimensión de la intertextualidad literaria e histórica, tal como la puesta en práctica de las diversas pautas de lenguajes y lenguas, a la vez que operando dentro de una nueva tradición o de tradiciones nuevas, por medio de poetas tan diferentes como el propio Haroldo de Campos, el paulista-mexicano Héctor Olea y el minero Affonso Avila de las epigrafías de *Cantaria barroca* (1975).

Fuera del ciclo histórico de las vanguardias, ya no se encuentran más bajo la urgente presión de la búsqueda de lo nuevo –el imperio de la tradición moderna– las mejores voces reflexivas de la poesía actual, provenientes de distintas generaciones: Armando Freitas Filho *(De cor,* 1988), Alcides Villaça *(Viagem de tren,* 1988), Nauro Machado *(O calcanhar do humano,* 1981), Francisco Alvim *(Poesias reunidas,* 1988), Armindo Trevisan *A mesa do silêncio,* 1982), José Paulo Paes *(A poesia está morta mas juro que nao fui eu,* 1988), Marcus Accioly *(Narciso,* 1984), Dora Ferreira da Silva *(Retratos de origem,* 1988), Hermenegildo Barros *(Palames,* 1985), Fer-

nando Py *(Voces do campo,* 1981). Estas y otras varias elocuciones conviven en un régimen de pluralismo estético: el sesgo clasicizante de *A força da paixão* e *Incerteza das coisas* (1984) de Marly de Oliveira, con la iluminación epifánica de los poemas breves de Lélia Coelho Frota, inéditos hasta los años noventa, el verso corto rememorativo de Astrid Cabral *Lição de Alice* (1986) con la poesía encantatoria, de celebración (Fernando Mendes Viana, Walmir Ayala, Reynaldo Valinho Alvarez), el ritmo de canción en Carlos Nejar, con la sacralización de lo cotidiano en Adelia Prado *(A faca no peito,* 1988) y el verso gnómico de Foed Castro Chama *(Pedra da trasmutaçao,* 1984).

Pero en aquellos que frecuentaron a las vanguardias o que escribieron en el período de su dispersión, domina la propensión a la glosa y la parodia, resultante de lo que podemos llamar *desfoliamiento de las tradiciones,* incluida la propia tradición moderna. En general, son poetas contradictorios, que rehuyen el estilo a la vez que lo intentan. No basta el mero estilo mixto para identificar esta oscilación entre lo personal y lo impersonal, el sentimiento de lo cotidiano y la visión cósmica, presentes en *De cor* de Armando Freitas Filho. Ni el lenguaje ofensivo-defensivo de la autonomía individual, de ponerse al margen, es suficiente para comprender el intimismo confesional de Ana Cristina Cesar *(A teus pés,* 1982), glosa de Baudelaire *(As flores do mal)* y de las imágenes rimbodianas, como alucinaciones simples *(Inéditos e dispersos,* 1985).

Desfoliamiento de las tradiciones quiere decir conversión de cánones vaciados de su función normativa, en fuentes libremente disponibles con las cuales dialogan incesantemente los poetas. Se nos ofrece la convergencia, el entrecruzamiento de los múltiples caminos recorridos por ellos, que son otros textos, de tiempos y espacios diferentes, en la escena literaria móvil del presente dentro de la biblioteca de Babel de nuestra cultura, tan alejandrina, según la analogía histórica de Nietzsche.

Me atrevo a presentar, de manera esbozada, ciertas constantes o líneas características que configuran el híbrido perfil poético de tal escena: la tematización reflexiva de la poesía o la poesía sobre la poesía, la técnica del fragmento. el estilo neorromántico y la configuración epigramática. Ni formales ni contenidísticas, cada forma de sentido, casi todas ya se encontraban latentes o activadas en la fase vanguardista. Entre tanto, la retoma, gracias a la cual reflorecen hoy, verdadera recapitulación retrospectiva de la vanguardia y su tradición, pasa por la doble criba axiológica, valorativa, sugerida por nuestras principales postulaciones anteriores: lo hermenéutico de nuestro alejandrinismo babélico, encuadrando al poeta de nuestros días en la confluencia de todas las herencias culturales disponibles, como un

crítico, un intérprete –asimismo arqueólogo de formas y modelos– y el historiador-crítico, en tanta experiencia defraudada del progreso, del poder regenerador de la cultura intelectual, prolongada en una actitud escéptica, a veces pirrónica, relativa a la verdad de la poesía, al alcance iluminador de su palabra para el individuo y la sociedad.

No se puede decir que la tematización reflexiva de la poesía, llevada al extremo en ese período por Gilberto Mendonça Teles en *Arte de amar,* por Ivan Junqueira *(O grifo,* 1987), por João Moura Junior *(Páginas amarelas,* 1988), por Antonio Carlos Secchin *(Elementos,* 1983), retoma simplemente la psicología de la composición de Cabral, o la amable ironía del último Drummond.

En Secchin y Moura Junior, sobre todo, la palabra poética, que ya no es un elemento positivo de integración órfica, es corruptora del lenguaje: arruina y anula hasta el silencio cualquier significado:

Fuego

III

(...)
Todo lenguaje es vértigo
(...)
Lo que hago, lo que desmonto
son imágenes corroídas,
ruinas del lenguaje,
voces avaras y mentidas (...)

Antonio Carlos Secchin

IV

El poeta es el viajante
de esas horas improbables
blancas
nubes de sangre (sic)
¿sangre? nubes de nada

João Moura Junior

La reflexión se retrae a lo fácil y desconfía de lo profundo, repudia los rituales literarios, las motivaciones secretas y los abismos metafísicos. En esa clave, Salustiano Uchoa Leite traspone en clave de humor y técnica del fragmento, la poesía de la poesía, en «Encore» y «A gosma do cosmo» *(Obra en dobras,* 1988):

Encore

(...)
toneladas de versos
serán arrojados todavía
al w.c. de la (vaga) literatura
¡plaft!
¿es preciso apretar el botón de la cisterna
para tales metáforas?
«su poesía es un fenómeno existencial»
¡Mira allí
al fenómeno existencial!

A gosma do cosmo

(...)
No me vengan con metafísicas
el cuerpo y la materia en prosa
aquí y ahora
nada de primeros motores
nada de supremos valores
eso queda para los hijos de la patria.

Más allá de la línea del humor que intenta mezclarse con la primera, la segunda línea característica refina el instante lírico, el registro anecdótico, la poesía *paubrasil* de los hechos, en la forma inacabada, interruptiva, del fragmento. Aparece en 1978 en *Crescendo numa província ultramarina* de Silviano Santiago. Desde 1968, no obstante, Francisco Alvim hizo de ella, en *Sol dos cegos,* «una fragmentaria comedia interior y exterior» (Roberto Schwarz), abierta a la habladuría, al discurso político e ideológico enclavados en el lenguaje común, a lo rudo, a lo crudo, a lo antiliterario de la llamada poesía marginal:

Escena de obra

Sobre un cielo de rapiña unos operarios
trabajan.
Uno de ellos, un negro, terminado el servicio
se lava en las aguas de una cloaca.

La misma línea reaparece en el libro de José Almino *De viva voz* (1982), asociada a la conciencia de lo transitorio, y en *Marcas do Zorro* (1979) de Tite de Lemos, asociada a una propensión paródica.

Actualmente, una de las más variadas, el tono amoroso, generalmente incorporando las dos anteriores, sea de modo sarcástico como en Sebastião Uchoa Leite, sea de modo lúdico, cómico o satírico en el experimental Affonso Avila (*Delirio dos 50 anos*, 1984, *O belo e o velho,* 1987) llega a la supresión de la palabra en las violentas fábulas gráficas de Sebastião Nunes *(A velhice do poeta marginal,* 1983).

La línea neorretórica prolonga hasta nuestros días el debate sobre el poema largo en la poética moderna. Dos poemas largos nos dio Jorge de Lima: «Great Western», vanguardista, explorador del espacio, e «Invenção de Orpheu», en la década del cincuenta, cuando Mario Faustino escribió el poema que da título a su libro *O homem e sua hora,* de una elocución clasicizante. Todavía en la década del setenta Ferreira Gullar publicaba su extenso «Poema sujo» (1973), escatología de la materia y de la forma, lujo y basura pobre, entremezclados. Sin embargo, el rótulo neorretórico sería de más exacta aplicación al lenguaje lírico-dramático de los poemas de largo aliento de Affonso Romano de Sant'Anna, principalmente «A catedral de Colonia» (1985) precedido por «A grande fala do indio guaraní perdido na histórica e outras derrotas» (1978) –desdoblamiento retórico del aliento dramático, de un monólogo lírico– y las cadenas poemáticas de Marcus Accioly, organizadas en forma de libro como *Narciso* (1984), parodia de estilos y de formas, incluido el soneto o, como diría Bajtín, de la imagen del soneto.

En el plano opuesto, la configuración epigramática, a veces con tendencia a la miniatura, marca algunos momentos de la poesía reflexiva de Lelia Coelho Frota, las instantáneas de Olga Savary *(Magma,* 1981) y, por el lado de la poesía sobre la poesía, los poemas diagramáticos de Orides Fontela *(Trevo,* 1988), de Age de Carvalho *(Ror,* 1990), de Roberto Torres Filho *(Poros,* 1989) y de Fernando Paixão *(Fogo do rio,* 1989).

Las cuatro líneas anteriormente expuestas se suman a la tendencia mitogónica, ascendiente en los últimos años y extremadamente diversificada. Tomando como base los mitos locales como Jorge Tufic (*Poesia reunida,* 1987), Elson Farias *(Romanceiro,* 1985) y João de Jesus Paes Loureiro *(Cantares amazónicos,* 1988) a veces cerca del regionalismo, se manifiesta asimismo en la recuperación de ritmos primitivos, tales las cantigas y las danzas afrobrasileñas, como en la exploración de Domício Proença *(Dionísio esfacelado,* 1984). Afín a esta tendencia, pero en una zona que se extiende hasta la poesía sobre la poesía, la técnica del fragmento y el tono humorístico, destaca el llamado *sertanismo de la palabra* de Manoel do Barros *(Arranjos para assobio,* 1982; *Livro de Pré-coisas,* 1985), eco de la ya lejana generación del 45: sertanismo en el sentido de exploración de la

breña, vivero de imágenes, realizadas con extrema disposición lúdica, según el gesto de Grivo en «cara de bronce»: «jugar en los aires un montón modal de palabras».

Independiente de dicha tendencia, lo lúdico, en lo que convergen las distintas líneas, me parece que constituye uno de los aspectos dominantes en la poesía brasileña actual. Por la misma vía lúdica, unida a la tematización reflexiva de la poesía, el poema experimental del pasado inmediato revierte en la escritura «versiprosaica» de *Galaxias* de Haroldo de Campos (1984). El juego poético busca sus reglas donde puede hallarlas: los lances del I Ching rigen la construcción de los más recientes poemas de Max Martins, autor de *Fala entre parentese* (1982) –una *renga* escrita con Age de Carvalho– y de *60-35* (1983). La epifanía a la manera de Ungaretti reaparece en la errancia íntima de Sergio Wax *(Cinzel a esmo,* 1990).

Volvamos a la idea del comienzo: el pluralismo en la poética de nuestro tiempo. Si ha desaparecido la confianza en la eficacia social de la palabra poética, que alentó en las décadas anteriores, ello no quiere decir que la sensibilidad política colectiva haya desertado de la poesía. Fue interiorizada como fuente del conflicto ético, como lo prueba «Omissão», del libro de Ferreira Gullar *Barulhos* (1987):

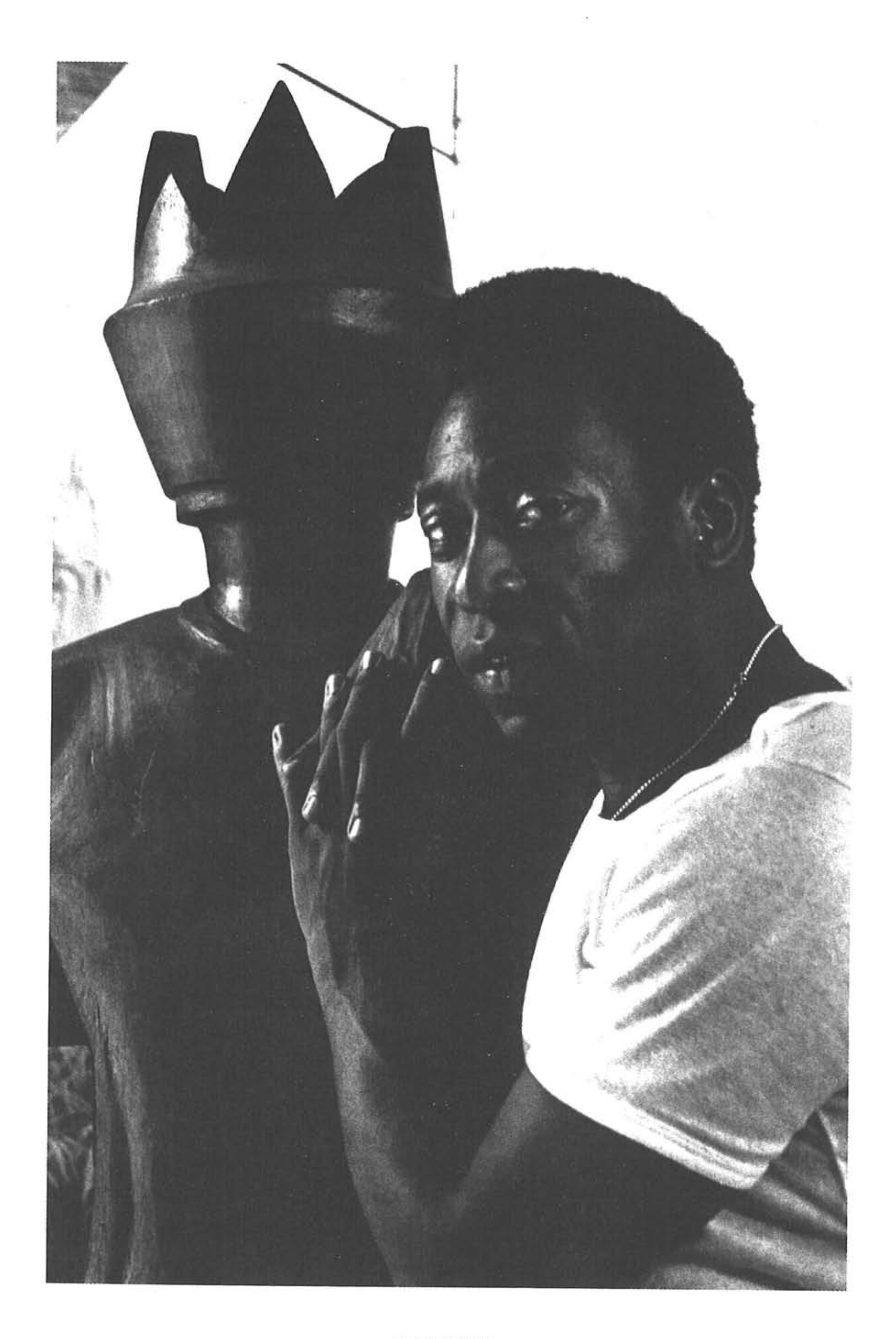
¿No es extraño
        que un poeta político
dé la espalda a todo y se fije
en tres o cuatro frutas que se pudren
en el plato
encima de la nevera
en una cocina de la calle Duvivier?
Y eso mientras veinte familias
son echadas de sus casas en Tijuca
los astilleros hacen huelga en Niteroi
y en el Atlántico Sur empieza
        la guerra de las Malvinas
¿No es extraño?
        ¿Por qué entonces
        me hundo en esa minicatástrofe
        doméstica
                de frutas que mueren
y que ni siquiera mis parientes conocen?
        ¿Por qué me abismo
        en la siniestra claridad de esas formas
        otrora coloridas

y que ahora nos abandonan inapelablemente
        dejando a nuestra ciudad
        con sus playas y cines
        dejando la casa
donde con frecuencia suena el teléfono?
                                        para revolver el barro.

El poeta es la mala conciencia de su época, dice Saint-John Perse. Nos lo confirman los poetas brasileños de hoy: marcados por una aguda reflexión sobre el poder y la importancia del lenguaje, también insisten en la situación paradójica de la poesía en el mundo: estar, al mismo tiempo, dentro y fuera de la historia real.

Traducción: Blas Matamoro

PUNTOS DE VISTA



Pelé (1982)

Samuel Taylor Coleridge (I)

Thomas de Quincey

Fue, creo, en el mes de agosto, y sin duda en verano, y sin duda en el año de 1807, cuando vi por vez primera a esta ilustre figura, el intelecto más amplio y espacioso, más sutil y ávido, a mi juicio, de cuantos se hayan dado entre los hombres. Había tenido conocimiento de él como hombre de genio excepcional desde al menos 1799. Un poco antes de esta fecha, Mr. Wordsworth había publicado la primera edición (en un solo volumen) de *Lyrical Ballads,* a cuyo término o comienzo había emplazado, como contribución de un amigo anónimo, el poema de «El viejo marinero» de Coleridge. No quisiera dirigir en exceso a mi persona la atención del lector demorándome en éste, el mayor evento que ha jalonado el desarrollo de mi mente. Permítanme decir, en una palabra, que, en un período en que ninguno de estos dos escritores eran apreciados por el gran público –ambos hubieron de sostener una larga lucha contra el oprobio y el ridículo antes de obtener el grado de estima de que disfrutan en el día presente–, hallé en estos poemas «el rayo de luz de una nueva mañana», y una revelación absoluta de mundos no hollados, colmados de poder y de belleza, cuya existencia no había sido sospechada por los hombres. Debiera mencionar que, precisamente en esos años, Mr. Wilson[1], cuya edad es la misma que la mía, recibió del mismo volumen las mismas profundas y asombrosas impresiones. Dado que estos sentimientos de interés reverente, tan temprano y tan hondo, apuntaban en la dirección de dos contemporáneos, se comprenderá que hiciera averiguaciones sobre su identidad. Mas estas averiguaciones se frustraron de inmediato por mi parte, puesto que los mismos y profundos sentimientos que habían despertado mi curiosidad me llevaron a despreciar todas aquellas oportunidades informales que me hubieran permitido avanzar en mi investigación, ya que me obligaban a conversar con gentes que no mostraban signo alguno de participar de mis emociones; y, por extravagante que parezca, me resultaba igualmente odioso hallarme en la obligación de emparejar mi pregunta con algún insulto ocasional hacia las perso-

[1] *John Wilson (1785-1854), poeta y crítico escocés. Bajo el pseudónimo de «Christopher North» fue un colaborador prolífico de la revista literaria* Blackwood's Magazine.

nas mencionadas, del mismo modo que un cristiano primitivo hubiera evitado arrojar incienso en los altares del César, o un enamorado se resiste a declarar el nombre de su amada en las groseras licencias de una bacanal. Es risible rememorar durante cuánto tiempo mi curiosidad en este punto tuvo un efecto contraproducente. Pasaron dos años antes de que averiguara sus nombres. Mr. Wordsworth dio el suyo en la segunda edición aumentada de su trabajo; y el de Mr. Coleridge lo debo a una fuente privada, mas obré con torpeza y no pude retribuir la deuda, pues discutí con mi informante a causa de la manera profana en que mencionó una figura que mis pensamientos habían envuelto en un aura sagrada. De inmediato fatigué este y oeste, norte y sur, en busca de todas aquellas obras o fragmentos conocidos de estos dos autores. Leí, pues, en lo que atañe a Mr. Coleridge, la alegoría incluida en *Juana de Arco,* de Mr. Southey. Leí, asimismo, su hermosa oda, titulada *Francia,* su *Oda a la Duquesa de Devonshire*, y otras colaboraciones diversas, de mayor y menor interés, incluidas en los dos volúmenes de la *Antología* que Mr. Southey editó en Bristol entre 1799 y 1800; y finalmente leí, por supuesto, el pequeño libro de poemas publicado bajo su nombre; estos poemas, no obstante, me decepcionaron grandemente, por tratarse de obras juveniles e inmaduras.

Entretanto, cierta información vino a coronar el interés que asociaba a su nombre; hacia 1804 ó 1805, un caballero de la región de los lagos, que lo había tenido de vecino, me comentó que durante un tiempo Mr. Coleridge se había dedicado en cuerpo y alma al estudio de la metafísica y la psicología, disciplinas que también constituían mi principal interés. Entre 1803 y 1808 residí en Oxford en calidad de estudiante; de tal forma que, en la primera ocasión de que dispuse para conocer personalmente a quien despertaba en mí tanta admiración, recibí el odioso comunicado de que había dejado Inglaterra, residiendo por aquel entonces en Malta en calidad de secretario (y tesorero ocasional) del gobernador. Pregunté sobre la mejor ruta para llegar a Malta, mas, como cualquier ruta prometiera un lugar de honor en una prisión francesa, me resigné a esperar; y, al cabo, en el verano de 1807, con ocasión de una visita a un familiar en el balneario de Bristol, tuve el placer de enterarme de que Mr. Coleridge se hallaba, no sólo en suelo inglés, sino a cuarenta millas escasas de mi residencia provisional. Al instante reclamé mi montura y tomé el camino del sur; y antes del anochecer había cruzado en transbordador el río Bridgewater, a la altura de un pueblo llamado, creo, Stogursey (Stoke de Courcy, para distinguirlo de otros pueblos llamados Stoke). Tras recorrer unas pocas millas, alcancé mi destino, a saber, el pequeño pueblo de Nether Stowy, entre las colinas de Quantock. Se me había asegurado que en este lugar encontraría a Mr. Cole-

ridge, en casa de su viejo amigo Mr. Poole[2]. No obstante, al presentarme ante este caballero, hallé que Coleridge se había ausentado, encontrándose en casa de Lord Egmont, hermano mayor (por el lado paterno) de Mr. Percival, el ministro, asesinado cinco años después; y pues era posible que a esas alturas se encontrase bajo el ala protectora de otro amigo en el pueblo de Bridgewater, consentí gustoso, hasta que pudiéramos determinar sus movimientos, quedarme un día o dos con este Mr. Poole. Bien está, por cierto, en este punto, que dediquemos algunas palabras a Mr. Poole; pues, como Coleridge me comentó posteriormente, era casi un modelo ideal para un parlamentario en activo. Se trataba de un granjero robusto y de apariencia sencilla, cuya vida de soltero transcurría en una casa rústica y anticuada; la casa, no obstante, se revelaba con la frecuentación ampliamente equipada con lujos modernos, y en especial con una buena biblioteca, cuyos fondos en todas aquellas secciones que atañen a la filosofía política eran poco menos que soberbios; y el granjero se revelaba como un inglés refinado y liberal, que había viajado extensamente, hallándose dedicado tan por entero al servicio de sus humildes vecinos, los canteros y aguadores de esta región de Somersetshire, que en un radio de muchas millas se había convertido en árbitro de sus disputas y en guía y consejero de sus asuntos cotidianos; además de haber sido nombrado albacea y guardián de sus hijos por todo aquel que fallecía en o alrededor del pueblo de Nether Stowey.

La primera mañana de mi visita, Mr. Poole, al saber de mi admiración por Wordsworth, tuvo la enorme gentileza de proponer que nos acercáramos a caballo a Alfoxton, lugar que a mis ojos poseía singular interés, pues había sido ocupado por el poeta durante sus años de soltería, a la espera de que Mr. St. Aubin, su joven propietario, alcanzara la mayoría de edad. este delicioso enclave, la vieja residencia de una vieja familia inglesa, y rodeado por las colinas de Quantock, cuyas pendientes cubiertas de helechos han sido esbozadas de manera tan hermosa en el poema «Ruth», Wordsworth había agotado íntegramente, en compañía de su hermana Dorothy, el intervalo de tiempo que separaba su estancia en la Universidad de Cambridge, de su asentamiento final en Westmoreland, junto a sus lagos nativos, excepción hecha de su año transcurrido en Francia, algunos meses en el norte de Alemania y un tiempo, ignoro cuán extenso, pasado en Race Down, Dorsetshire.

Tras regresar tarde de esta interesante inspección, nos hallamos sin compañía para la cena; y así, sentados uno frente al otro, Mr. Poole me planteó

[2] *Thomas Poole (1765-1837), granjero, autodidacta y hombre de simpatías revolucionarias. Como da a entender De Quincey, fue amigo íntimo de Coleridge, Southey y Wordsworth.*

la siguiente pregunta, que menciono puesto que me proporcionó un primer indicio de la singular debilidad que aquejaba a la mente de Coleridge: «Dígame, amigo mío, ¿se ha formado usted alguna opinión o, mejor dicho, le ha sucedido encontrarse con alguna opinión o conjetura racional que explique ese dogma pitagórico, punto menos que irracional, concerniente a las alubias? Bien sabe usted a qué me refiero: esa monstruosa doctrina que afirma que un hombre puede muy bien, llevado de la pura iniquidad de su acción, comerse a su abuela con un acompañamiento de alubias», «Sí», repliqué: «la línea aparece en los Versos Áureos. La recuerdo bien».

P.– «Cierto: pues bien, nuestro querido y excelente amigo Coleridge, que nunca ha existido criatura más divinamente dotada por Dios, extraña decirlo, nuestro Coleridge a veces roba de otras personas, tal como haríamos usted o yo; le ruego me perdone, igual que una pobre criatura como yo podría darse al robo, cuando a veces no tiene con qué pagar de su propio erario: y el otro día, en una cena de gala, al surgir el asunto de Pitágoras y sus alubias, Coleridge avanzó una interpretación que, por su manera de presentarla, sospecho no es original. Piense, por tanto, si ha leído en otro lugar una solución plausible».

«La he leído: en las páginas de un autor alemán. Este alemán, se lo aseguro, es una figura insignificante, indigna de ser comparada con Coleridge; por esto, si se prueba que Coleridge le ha robado, tenga por cierto que ha honrado grandemente al bribonzuelo».

P.– «Bien: ¿Y qué dice el alemán?»

«Supongo que ya conoce usted el uso que, en las elecciones, se hacía de las alubias en la Antigua Grecia. Bien, el alemán afirma que Pitágoras habla de manera simbólica; lo que quiere decir es que la participación en las elecciones o, en general, cualquier interferencia con las intrigas políticas, es fatal para las pesquisas del filósofo, así como para su serenidad. Por tanto, concluye, si me sigue usted, evite los asuntos políticos como evitaría el parricidio».

P.– «Vaya, pues Coleridge realmente ha honrado a ese bribón, pues, por todos los santos, ésta es punto por punto la misma explicación que nos dio».

He aquí un rasgo de la mente de Coleridge del que me enteró por vez primera su mejor amigo, y que yo, el primero de sus admiradores, doy a las prensas por vez primera. Ambos, sin embargo, teníamos razones suficientes para comportarnos así: Mr. Poole sabía que, desvelado por accidente, un descubrimiento semejante podía grabar en un hombre poco o nada familiarizado con Coleridge un recelo altamente dañino hacia sus escritos; mientras que si era revelado de manera honesta por aquellos que lo conocían

mejor, el hecho era despojado de su aguijón; pues era evidente que, en aquellos casos de los que se tenía especial conocimiento, y que habían sido más investigados, la revelación no había traído aparejada ninguna desventaja seria. Con el mismo propósito, esto es, el de anticiparnos a otros descubridores que pudieran hacer un uso hostil de su descubrimiento (y, también, en tanto que curiosidad literaria), señalaré seguidamente algunos de los préstamos no reconocidos de Coleridge, detectados por mí a lo largo de muchos años de atenta lectura.

1. El *Himno a Chamounix* es una expansión de un poema corto sobre el mismo asunto, debido a Federica Brun, poeta alemana previamente conocida bajo su nombre de soltera, Münter. El mero esqueleto del poema es exactamente el mismo: se trata de un canto a los rasgos más impresionantes de la montaña real (Mont Blanc), citándolos a fin de proclamar a su autor: el torrente, por ejemplo, es obligado a declarar quién lo ha detenido en su delirio descendente, endureciéndolo se diría que por la maza petrificante de la Muerte en eternos pilares de hierro; y la respuesta a esos apasionados apóstrofes la tienen los mismos raptos corales de arrobamiento. En pura lógica, por tanto, e incluso en lo que atañe a la elección de las circunstancias, el poema de Coleridge es una traducción. Por otro lado, debido a una juiciosa amplificación de ciertos asuntos, y por su más profundo tono de entusiasmo lírico, los secos huesos del boceto alemán han recibido de Coleridge una transfusión de vida plena. No es, por tanto, una paráfrasis, sino una refundación del original. ¿Y cómo podía esto, una vez reconocido honestamente, dañar a Coleridge a ojos de lectores juiciosos?

2. Un caso más singular de la debilidad de Coleridge es el que sigue. En un pasaje de «Francia», de gran nobleza, se incluyen una o dos hermosas expresiones de *Sampson Agonistes,* de Milton. Ahora bien, tomar prestada una frase o una línea inspirada de los grandes padres de la poesía, incluso si no se le añaden comillas, no supone por sí solo un caso de plagio. Se sobrentiende que Milton es tan familiar al oído como la Naturaleza lo es al ojo; y robarle es tan imposible como apropiarse de, o secuestrar, «una estrella brillante». Y hay buenas razones que justifican prescindir de las comillas tipográficas: rompen la continuidad de la pasión, recordando al lector el libro impreso; puesto a poner un ejemplo, el propio Milton no subrayó la sublime frase «atormentó el aire todo», señalando su condición de préstamo; tampoco Wordsworth, al aplicar a una mujer amoral de imponente belleza la memorable expresión «cizaña de gloriosos rasgos», creyó necesario reconocer su deuda con el original de Spenser. Hay varias docenas de casos que podrían traerse a colación al respecto de Milton. Pero Mr. Coleridge, al describir a Francia en los siguientes términos,

Her footsteps insupportably advancing
(«Sus pasos sucediéndose insosteniblemente»),

no satisfecho con omitir las marcas de reconocimiento, creyó adecuado negar que estaba en deuda con Milton. Sin embargo, ¿quién podría olvidar ese semicoro de *Sampson* en el que el «atrevido ascalonita» es descrito como alguien que ha «huido de su rabia leonina»? ¿O quién, que en este punto no se viera afectado por alucinaciones del juicio, se habría aventurado en desafío público (pues era virtualmente un desafío) con el objeto de ver quién extraía de *Sampson* palabras tan difíciles de ignorar como «insupportably advancing the footsteps»? El resultado, tal como yo lo recuerdo, fue que una de las publicaciones críticas imprimió ambos pasajes en yuxtaposición, y dejó al lector la tarea de alcanzar sus propias conclusiones en lo concerniente a la veracidad del poeta. No obstante, en este caso, los hechos pusieron en tela de juicio más su sentido común que su veracidad.

3. En el año de 1810 dediqué parte de mi tiempo a la lectura, en orden cronológico, de las crónicas de las grandes circunnavegaciones del globo; y, al llegar a Shelvocke[3], me topé con el pasaje que sigue: que Hatley, el segundo de a bordo, siendo como era propenso a ataques de melancolía, estaba poseído por la superstición de que el mal tiempo que les asediaba era debido a un albatros que había perseguido constantemente al barco; a tal punto se obsesionó que abatió al ave, pero sin que ello mejorara su condición. Vi de inmediato, en este pasaje, el germen de «El viejo marino»; y al punto planteé mi pregunta a Coleridge. ¿Cabe en la imaginación que se viera en la necesidad de negar rotundamente una deuda tan pequeña para con Shelvocke? Wordsworth, hombre de sólida veracidad, al enterarse de esto, confesó su incapacidad para comprender las intenciones de Coleridge; pues era notorio, como me participó, que Coleridge había derivado de este pasaje que acabo de citar el arranque de la acción del poema; si bien es posible, por algo que me dijo Coleridge en otra ocasión, que antes de encontrarse con una fábula apropiada para encarnar sus ideas, hubiera meditado un poema sobre la locura, confundiendo su propia ensoñación con elementos externos, conectados además con la imaginería de las altas latitudes.

4. Ninguno de estos casos constituye en lo más mínimo un caso de plagio, y por esta misma razón exponen de manera más conspicua el sesgo de una emoción que trata de callar el simple reconocimiento de una deuda.

[3] *De Quincey se refiere a* Voyage Round the World by Way of the Great South Sea, *de George Shelvocke.*

Pero ahora llego a un caso de plagio real y palpable; sin embargo, se trata, asimismo, de un caso cuya naturaleza no hace justicia a un hombre con las prendas de Coleridge. No es muy probable que este caso concreto sea detectado en un futuro próximo; pero otros lo serán. Aunque, ¿quién sabe? Dentro de ochocientos o mil años, puede que surja algún comentarista avieso que, tras leer *Biographia Literaria* de Coleridge, caiga después sobre los ensayos filosóficos de Schelling*, el gran catedrático bávaro (un hombre en algunos aspectos digno de ser el comentarista de Coleridge), realizando de este modo un descubrimiento singular. En *Biographia Literaria* aparece una disertación sobre las relaciones recíprocas entre el *Esse* y el *Cogitare;* y el autor, mediante la inversión de los postulados de los que parte el argumento, trata de mostrar de qué manera uno puede ser engendrado del otro, y viceversa, a partir de una génesis inteligible. Es un asunto que ha ocupado mucho a los metafísicos alemanes desde los tiempos de Fichte; y sobre él se han escrito miles de ensayos, de los que algunos cientos han sido leídos por decenas de personas. El ensayo de Coleridge, en particular, viene precedido por unas pocas palabras en las que, consciente de las coincidencias con Schelling, declara, si se diera el caso, su voluntad de reconocer su deuda con un hombre de su gran talla; pero en este caso concreto insiste en la imposibilidad de que haya tomado prestados argumentos que vio por vez primera años después de haber meditado íntegramente la hipótesis *propio marte.* Tras leer esto, ¡cuál sería mi asombro al comprobar que la totalidad del ensayo, de principio a fin, es una traducción *verbatim* de Schelling, sin que en ningún momento se aprecie ningún intento de hacer suyo el original, desarrollando los argumentos o diversificando las ilustraciones! En *Biographia Literaria* he encontrado otras deudas, de menor peso, para con Schelling; pero éste era un plagio descarado, al que sólo, siendo prudente, podía haber condescendido desde la confianza en el pobre conocimiento de la literatura alemana, en especial de ese campo concreto, que hay en nuestro país. ¿Tenía Coleridge necesidad de tomar nada prestado de Schelling? ¿Tomó prestado *in forma pauperis?* De ningún modo: ahí está lo asombroso. Diariamente, y a todas las horas, Coleridge tejía, por el simple placer que extraía de estas actividades, y desde el telar de su cerebro mágico, teorías tan espléndidas, y sostenidas por imágenes tan lujosas y ricamente ataviadas, que ni siquiera Schelling –en rigor, ningún alemán, ni aun Jean-Paul–, en sueños, hubiera podido emularle. Con las riquezas de Eldorado desplegadas ante él, Coleridge condescendía a hurtar un puñado de oro de cualquier hombre cuya bolsa envidiara; de hecho, reproducía en el plano de

* *He olvidado el título exacto del volumen, puesto que no lo he visto desde 1823, en que sólo tuve un día para hojearlo; pero juraría que era* Schelling's Kleine Philosophische Werke.

la riqueza intelectual esa propensión maníaca que (es bien sabido) aqueja en ocasiones a grandes propietarios y millonarios y los lleva a cometer actos de latrocinio. El último duque de Anc... no era capaz de abstenerse de ejercitar esta manía furtiva con artículos tan humildes como unas cucharas de plata; y la ocupación diaria de su piadosa hija, dedicada al cuidado del buen nombre de su padre, era registrar sus bolsillos con la ayuda de un discreto sirviente y devolver los artículos hurtados a sus verdaderos dueños.

Me he encontrado a lo largo de mi vida con muchos casos de gente, por lo demás no carente de principios, que tenían hábitos, o al menos ansias, de esta misma especie. Y los frenólogos, creo, están bien familiarizados con el caso, sus síntomas, su evolución y su historial. Dejando aparte este asunto, que apenas si he tocado, con el único fin de anticiparme y desarmar a ese nada ingenuo intérprete que el futuro nos depara, afirmaré finalmente que, habiendo centrado durante treinta años mis lecturas en una sola dirección esa dirección en la que muy pocos de cualquier edad nos siguen, y entre ellos cuento a los metafísicos alemanes, los latinistas, los platonistas taumatúrgicos, los místicos religiosos– y habiendo descubierto de este modo una amplia variedad de hurtos triviales, pienso de todo corazón, sin embargo, que fue un hombre plenamente original en sus pretensiones capitales; como Arquímedes en la Antigüedad, o Shakespeare en la edad moderna. ¿Ha visto el lector alguna vez el relato que hace Milton de la acumulación informe contenida en los padres griegos y latinos?[4] ¿O leyó alguna vez la explicación del caos monstruoso con que los hombres de la tribu africana de los Obeah rellenan sus espantapájaros encantados? O, por tomar una ilustración más común, ¿se entretuvo alguna vez en registrar los bolsillos de un niño de (pongamos) tres años, adormilado después de un largo día de verano de intensa actividad campestre? Yo sí lo he hecho, y para diversión de su madre he analizado los contenidos y completado un registro formal de los mismos. La filosofía es obligada a dar muestras de perplejidad y la conjetura y la hipótesis sufren un aturdimiento al intentar explicar la ley de selección *capaz* de haber presidido los esfuerzos del niño: piedras notables únicamente por su peso, viejas bisagras oxidadas, clavos, broquetas dobladas y robadas en un descuido de la cocinera, harapos, cristales rotos, tazas de té sin fondo y otras joyas similares eran los artículos predominantes en este *procès verbal.* No obstante, se había necesitado mucho esfuerzo, cierta impresión de peligro, tal vez, y las ansiedades de un ladrón consciente de sus actos, para amasar un tesoro tan espléndido. Tales, en valor, eran los robos de Coleridge: tal su utilidad, para él o para cualquier otra persona; y

[4] *De Quincey se refiere con esta pregunta a un tratado de Milton publicado en 1641:* Of Prelatical Episcopacy.

tales las circunstancias desasosegantes bajo las que había cometido dichos robos. Regreso a mi narración.

Llevábamos ya tres días esperando la reaparición de Coleridge en Nether Stowey, cuando de repente Lord Egmont se presentó en casa de Mr. Poole con un regalo para Coleridge: era una cajita de rapé de cierta calidad, que Coleridge tomaba ahora con profusión. Lord Egmont, en esta ocasión, habló de Coleridge en términos de admiración excesiva, y urgió a Mr. Poole a que le encargara la realización de algún trabajo monumental, que pudiera constituir un escenario lo bastante amplio para la exhibición de sus muchos y raros talentos; por una parte, estaba su erudición multiforme; por otra, su espléndido poder de teorización y combinación de datos diversos. Y sugirió, con cierto juicio, como tema que ofrecía un campo lo bastante amplio y al mismo tiempo lo bastante indefinido para una mente que no podía exhibir el ámbito total de su poder si no trabajaba sobre materiales muy plásticos, una historia de la cristiandad, en la que se incluyera su evolución y sus principales bifurcaciones en iglesias y sectas, haciendo referencia constante a las relaciones existentes entre el cristianismo y las filosofías de cada época; tanto a sus acercamientos y conexiones ocasionales como a sus constantes movimientos de repulsión mutua. «Pero, en cualquier caso, hágale trabajar», dijo Lord Egmont, «pues estos días habla mayormente como un ángel y no hace nada». La opinión generalizada tenía a Lord Egmont por hombre bondadoso y benevolente; y, en esta ocasión, habló con una gravedad que concordaba con mi previa impresión de su persona. Coleridge, afirmó, se encontraba en la plenitud de sus poderes, pues reunía algo del vigor de la juventud con la suficiente experiencia de la vida, y el beneficio suplementario de vastas meditaciones y de lecturas inusualmente discursivas. Ningún hombre había tenido jamás mejores cualidades para revivir el período heroico de la literatura inglesa, y dar peso y solidez a la erudición filosófica del país a ojos del continente. «¡Y que lástima sería», añadió, «si este hombre se desvaneciera al cabo como una aparición; y ustedes y yo, y algunos otros, que hemos sido testigos de sus grandes despliegues y exhibiciones, tuviéramos el destino habitual de los videntes, al descubrir que todas nuestras aseveraciones sobre su persona son recibidas con incredulidad!».

Prosigo mi relato. Días antes, por lo visto, el carruaje de Lord Egmont había transportado a Coleridge a Bridgewater: la idea era pasar un día en ese lugar, regresando luego a casa de Mr. Poole. Por la peculiar carcajada con que Lord Egmont censuró su propia ingenuidad, confiando en la estabilidad de un plan confeccionado por Coleridge, deduje que un exceso de morosidad era, o había llegado a ser, un rasgo señalado de la vida cotidia-

na de Coleridge. Nadie que lo conociera se atrevía a depender de sus citas y compromisos; a pesar de sus intenciones invariablemente honorables, nadie daba peso a sus garantías *in re futura:* quienes lo invitaban a cenar o a cualquier otro tipo de encuentro, daban por supuesta su obligación de enviar un carruaje en su busca, o lo buscaban personalmente, o echaban mano de una tercera persona; y en lo que atañe a las cartas, a menos que la dirección apareciese escrita por una mano femenina que despertara su afectuosa estima, las arrojaba a un *escritorio de cartas muertas,* y raramente, en mi opinión, llegaba a abrirlas. Bourrienne menciona un método de reducción del esfuerzo que conlleva el mantenimiento de una correspondencia extensa, gracias al cual tanto Bonaparte como él mismo se ahorraron un trabajo infinito durante su etapa como gobernador de Italia. Nueve de cada diez cartas eran consideradas cartas de negocios con peticiones oficiales de uno u otro tipo, y estas cartas, asegura, se responden solas: en otras palabras, sólo el tiempo debe producir a corto plazo los sucesos que virtualmente contienen la respuesta. Según este principio, las cartas se abrían periódicamente a intervalos, digamos, de seis semanas: y, transcurrido este período de tiempo, ambos hallaban que no eran muchas las cartas que requerían respuesta inmediata. El plan de Coleridge, no obstante, era más simple: por lo que sé, no abría ninguna, y a ninguna daba respuesta. Al menos, tal era su hábito en aquel tiempo. Pero ese mismo día, todo esto, que escuchaba por vez primera, me fue explicado con gran preocupación: pues ya en aquel entonces se hallaba bajo el dominio del opio, tal como él mismo me reveló con una honda expresión de horror ante su espantosa servidumbre, en un paseo íntimo de cierta extensión que tomamos juntos hacia el atardecer.

Dado que las noticias de Lord Egmont, y mi recién adquirida familiaridad con los hábitos de Coleridge, hacían muy difícil prever cuándo podría verlo en mi presente y acogedora residencia, me despedí de inmediato de Mr. Poole, tomando el camino de Bridgewater. Me hallaba provisto de las señas que me permitirían encontrar la casa donde Coleridge residía como invitado; y, al pasar a caballo por la calle principal de Bridgewater, advertí una puerta de entrada que se correspondía con la descripción dada. Bajo el arco del portal, mirando atentamente en torno de sí, se hallaba un hombre que paso a describir. Parecía tener alrededor de cinco pies de altura (en realidad medía una pulgada y media más, pero su figura era de esa especie que oculta la altura); era un hombre ancho y robusto, con tendencia incluso a la corpulencia; su tez era limpia, aunque no de acuerdo a lo estilado por los pintores, pues venía acompañada de cabellos oscuros; sus ojos eran grandes, de expresión amable, y fue gracias a esta peculiar apariencia de

vaguedad o languidez, mezclada con su luz natural, por la que reconocí al objeto de mi búsqueda. Este era Coleridge. Lo examiné resueltamente durante un minuto o más; y advertí que él no me había visto, ni en rigor veía cosa alguna en la calle. Estaba sumido en una honda ensoñación; pues yo ya había desmontado de mi caballo, solventado un par de asuntos triviales a la puerta de una posada, y avanzado hasta situarme junto a él, antes de que advirtiera o pareciera advertir mi presencia. El sonido de mi voz al anunciar mi nombre lo despertó: es más, se sobresaltó, incapaz de comprender por un momento mis intenciones o su propio estado, pues repitió rápidamente un buen número de palabras sin relación alguna con nuestra situación. No había *mauvaise honte* en sus maneras, sino simple perplejidad, y una aparente dificultad para recuperar su lugar entre las realidades del día. Concluida esta pequeña escena, me saludó con maneras tan señaladamente amables, que podrían calificarse de atractivas. La hospitalaria familia en la que había encontrado refugio se distinguía por sus maneras afables y su inteligencia ilustrada: eran descendientes de Chubb, el escritor de asuntos filosóficos, y ostentaban su mismo nombre. Todos exhibían el mayor de los afectos y estima por Coleridge, sentimientos que todo el pueblo de Bridgewater parecía compartir: pues, al atardecer, cuando el calor del día hubo remitido, salí a pasear con él; y rara vez, quizá nunca, he visto que se interpelara tanto a una persona en una hora, como jóvenes y ancianos con sus atenciones corteses, interpelaron en aquella ocasión a Coleridge.

Toda la gente de cierto rango y peso en la localidad, y por lo visto todas las damas, habían salido a disfrutar de la hermosa tarde de verano; y no hubo grupo con el que nos cruzáramos que no sonriera y no hiciera alguna señal de reconocimiento; y la mayoría se detenía a preguntarle en persona sobre su estado de salud, y a expresar su encarecido deseo de que prolongara su estancia entre ellos. Tengo por cierto, visto el bullicioso interés expresado en esta época hacia la figura de Coleridge por las gentes de Bridgewater, que hubiera podido crearse un importante sistema de suscripción entre las mismas para permitir que Coleridge residiera entre ellos en calidad de conferenciante o profesor de filosofía. En especial, advertí que los jóvenes del lugar manifestaban el más generoso interés por todo lo concerniente a su persona; y a mi testimonio puedo añadir el del propio Coleridge, cuando describe una velada entre los comerciantes ilustrados de Birminghan, en el sentido de que en ningún lugar se exhibe un sentido común menos afectado que en las ciudades industriales, y, en concreto, en ningún lugar se da una elasticidad y *frescura* mental como la que permea la conversación de ciertas personas leídas de estas poblaciones. En Kendal, espe-

cialmente, en Bridgewater, y en Manchester, he sido testigo de conversaciones más interesantes, con más información y elocuencia natural, que aquellas de ciudades literarias, o las de otros lugares que pasan por ser centros del saber. Una razón para esto es que en las ciudades comerciales el tiempo se halla más felizmente distribuido; el día se dedica a los negocios y deberes activos, y las veladas al descanso; gracias a lo cual los libros, la conversación y el ocio literario son objeto de un placer más cordial: no se llega jamás a ese hartazgo que con frecuencia abotarga el disfrute cordial de aquellos que poseen un exceso de libros y cuyas horas de ocio transcurren de manera monótona. Otra razón es que pueden esperarse maneras más sencillas, y conversaciones más naturales y pintorescas, además de una expresión más franca, en aquellos lugares donde la gente no tiene que ser digna de un renombre previo. En las ciudades comerciales, los hombres no temen abrir la boca por temor a decepcionar las expectativas ajenas, ni se esfuerzan en hacer gala de sentimientos llamativos con el fin de satisfacerlas. Pero en otros lugares son muchos los hombres que contemplan con temor reverente su propia reputación jamás dan cauce a una palabra que no haya sido estudiada, a ningún ademán imbuido del espíritu de la libertad natural; porque pudiera ocurrir que en retrospectiva algo se entendiera como retractación o matización, algo que no ha sido adecuadamente proyectado o cincelado con el fin de que contribuya a la arquitectura general de una reputación artificial. Mas prosigamos.

Coleridge me llevó al salón, hizo sonar la campana en petición de refrescos, y cumplió con todos los detalles de una recepción cortés. Me comentó que aquella noche tendría lugar una cena a la que asistirían numerosos invitados, lo que tal vez no la hiciera agradable para un perfecto desconocido; pero que, si aceptaba, podía asegurarme que sería recibido del modo más hospitalario por la familia. Estaba demasiado ansioso por verle bajo todos estos aspectos como para pensar en rechazar su invitación. Y una vez que estos formalismos fueron solventados, Coleridge –tal un inmenso río, el Orellana, o el San Lorenzo, que ha sido contenido y punteado por rocas e islas desbaratadoras, recobrando de súbito el volumen de sus aguas y su majestuosa música– se desbordó de inmediato, como si regresara a su ocupación natural, enlazando los diversos eslabones de una disertación elocuente, sin duda la más novedosa y la más delicadamente ilustrada –ayudada en su recorrido por los campos más espaciosos del pensamiento de las justas y lógicas transiciones– de cuantas puedan concebirse. Cuando afirmo que sus transiciones eran «justas», es por contraste con ese modo de la conversación que corteja la variedad por medio de conexiones *verbales*. Coleridge, a juicio de mucha gente, y es queja que he oído con frecuencia,

parecía irse por las ramas; y más parecía irse por las ramas cuando, en verdad, su resistencia al instinto que lo empujaba a desvariar era mayor: por ejemplo, cuando el ámbito y enorme circuito en que se movían sus ilustraciones se desplazaba hacia las regiones más remotas antes de comenzar su gravitación y su regreso. Mucho antes de que este regreso se iniciara, la mayor parte de sus oyentes se había perdido, suponiendo, como es natural, que quien se había perdido era él. Estos oyentes seguían admirando la belleza aislada de su pensamientos, pero no veían su relación con el tema principal. Si la conversación hubiera tenido lugar sobre el papel, habría sido fácil trazar la continuidad de sus vínculos; del mismo modo que en *Siris*[*], del obispo Berkeley, desde un pedestal tan bajo, abyecto y culinario como el agua alquitranada[5], su método de preparación y sus efectos medicinales, la disertación asciende, como la escala de Jacob, por gradaciones razonables, al Cielo de Cielos y a los sitiales de la Trinidad. Pero el Cielo se halla conectado en esas páginas por la cadena de oro homérica; y, pues es posible examinarla repetidamente, resulta fácil rastrear sus vínculos. Mientras que en la conversación la pérdida de una sola palabra puede hacer que la cohesión de la totalidad se desvanezca. No obstante, puedo afirmar, basándome en mi extenso e íntimo conocimiento de la mente de Coleridge, que la lógica más severa era tan inherente a sus modos de pensamiento como la gramática a su uso del idioma.

En esta ocasión concreta, el tema original, por mí iniciado, fue Hartley y su teoría[6]. Había traído conmigo, a modo de pequeño regalo a Coleridge, un breve panfleto en latín, *De Ideis,* escrito por Hartley hacia 1745, esto es, tres años antes de la publicación de su obra magna. Otro preludio a esta gran obra se encontraba en un pequeño tratado médico dedicado al tratamiento de los cálculos de riñón ideado por Joanna Stephens; de hecho, Hartley fue la persona en cuya evidencia confió principalmente la Cámara de los Comunes antes de entregar a la mencionada Joanna una recompensa de

[*] *El título tendría que haber sido* Seiris, *una cadena; por culpa de este error ortográfico, fui incapaz en mi juventud de percibir o arrojar ninguna luz sobre su significado.*

[5] *El término inglés invocado por De Quincey es «Tar Water». Debo a Richard Swigg una elucidación exhaustiva de este misterioso remedio, compuesto por mitades de agua fría y alquitrán vegetal* (wood tar). *En el* New English Dictionary *de 1919 se le define, más concretamente, como «una infusión de alquitrán en agua fría, que llegó a tener reputación medicinal». Fue Berkeley quien, a mediados del siglo dieciocho, promovió las virtudes de la* tar water *con un panfleto titulado* Philosophical Reflexions and Inquiries Concerning the Virtues of Tar-Water. *Este brebaje fue utilizado como purgante hasta principios del siglo XX, cuando cayó en desuso, desautorizado por la medicina del momento.*

[6] *Se trata del filósofo David Hartley (1705-1757), cuyo tratado* Observations on Man *constituye el primer intento sistemático de aplicar la teoría de asociación de ideas al estudio fenomenológico de la mente.*

cinco mil libras por sus ociosos remedios, una utilización no del todo errada del dinero público en la medida en que obligaba a hombres egoístas a cultivar el servicio público, tratando problemas de muy difícil solución; aunque, por lo demás, se tratara en este caso de una intervención perfectamente ociosa, como los gemidos de dolor de tres generaciones de hombres desde los tiempos de Joanna han probado sobradamente. Es bien sabido por los lectores cultos que Coleridge fue, en sus primeros años, un admirador tan apasionado de la filosofía de Hartley que Hartley fue el único nombre de pila que dio a su primer hijo; y, en un poema temprano, titulado «Meditaciones religiosas», ha caracterizado a Hartley como aquel,

> El más sabio de los hombres, que vio la sucesión imitadora
> pasar en bellas olas al cerebro consciente.

Pero en aquel tiempo (agosto de 1807), nada quedaba de aquel entusiasmo. Tan hondamente avergonzado se hallaba Coleridge del unitarismo superficial de Hartley, y tanto le repugnaba pensar que en algún momento de su vida había favorecido tal credo, que apenas si se permitía otorgar a Hartley la reverencia que sin duda merece: pues debo sostener, dejando de lado la cuestión de hasta qué punto exageró la pertinencia de sus ideas (como si la ley de la asociación diera cuenta no sólo de nuestros complejos placeres y dolores sino que pudiera explicar, asimismo, la acción del raciocinio), dejando de lado el sustrato físico de mínimas vibraciones nerviosas con el que ha elegido desposar su teoría de la asociación: dejando esto de lado, como digo, debo sostener que su *Ensayo sobre el hombre, su constitución, sus deberes y sus expectativas* destaca de manera prominente, sobre la perfección de su habilidad *dialéctica,* como un espécimen casi único de teorización elaborada y un monumento de belleza absoluta. A este respecto, a mi juicio, tiene la belleza impoluta y las proporciones ideales de una estatua griega. Debo confesar, no obstante, que, habiendo yo creído con reverencia desde mis más tempranos años en la doctrina de la Trinidad, por la simple razón de que nunca he intentado congregarlo todo bajo el brazo del entendimiento mecánico, y porque, como sir Thomas Browne, mi mente casi exigía misterios al enfrentarse a un sistema de relaciones tan misterioso como el que nos conecta a otro mundo, y también porque cuanto más se abría mi entendimiento, mejor percibía las inciertas analogías que reforzaban mi credo; y porque la naturaleza misma, mera naturaleza física, tiene misterios no menos profundos; y porque la más simple doctrina del movimiento descansa sobre un hecho elemental, que toda la sabiduría de las escuelas no explicará jamás; y porque el vulgar enigma de Aquiles y la

tortuga nunca ha sido y nunca será aclarado*; y finalmente, porque había empezado a sospechar (sospecha que Coleridge más tarde convirtió en certeza) que la unidad exigida por el *soi-disant* unitario es una quimera y un disparate completo, al ser, en rigor, no una unidad, sino lo que los eruditos denominan *unicidad;* pues, según insisten, si no hay previamente una multitud (y por multitud entienden simple pluralidad) no puede haber unidad propiamente dicha; pues, de lo contrario, ¿dónde está la *unión,* dónde está el *To unitum?* Por estas y otras razones, no pude reconciliar, en tiempos, mi reverencia por Mr. Coleridge con el hecho (a menudo mencionado en mi presencia) de que fuera un unitarista. ¡Un unitarista, exclamaba, y un filósofo! Y, por si fuera poco, el más profundo de los filósofos, y uno destinado a sondear las profundidades intelectuales y las hondas simas vedadas a los demás hijos de los hombres. Sin embargo, algunos nativos de Bristol me dijeron: no sólo es un unitarista, sino que es un seguidor de Sozzini[7]. En ese caso, repliqué, no puedo aceptar que sea cristiano. Soy un hombre tolerante y no albergo sentimiento alguno de hostilidad o prejuicio hacia los seguidores de Sozzini; pero no puedo pensar que alguien que ha barrido de su esquema los poderes en los cuales se sostienen los grandes oficios y funciones del cristianismo sea un cristiano: del mismo modo que no creo que ningún hombre, por muy inteligente que llegue a ser como disputador, pueda convertirse en un gran filósofo, a menos que se enfrente antes o después al hecho del cristianismo. Kant es una excepción dudosa. No pretendo, ni mucho menos, cuestionar sus augustas pretensiones, en la medida y en el sentido en que sus escritos las encarnan. Dentro de su propio círculo ninguno salvo él se atrevió a pisar ciertos caminos. Pero ese círculo es limitado. Uno que lo juzgó bien llegó a llamarlo el *Alles-zermalmender,* Kant el destrozamundos. Podía destruir: su intelecto era esencialmente destructor. Era el Gog y el Magog de la devastación huna de los esquemas filosóficos existentes. Los sondeó: mostró la vanidad de vanidades que asediaba sus cimientos, la podredumbre que los sustentaba y el vacío que los coro-

* *Cuando digo no aclarado, quiero decir que sigue siendo un misterio. Por otro lado, de una forma que, si bien no elimina el misterio, sí lo despoja de contradicciones, fue solventado a mi plena satisfacción por Coleridge, creo que por escrito, pero en cualquier caso de viva voz. Yo le había comentado que el «sofisma», como se le llama normalmente, aunque se le debería llamar la dificultad, de Aquiles y la tortuga, que había dejado perplejos a todos los sabios de Grecia, no era sino otro aspecto de la perplejidad que exhiben las fracciones decimales: que, por ejemplo, si expresamos 2/3 en forma decimal, tenemos una cifra interminable: 0.6666666, etc.,* ad infinitum. *«Sí», replicó Coleridge; «el absurdo aparente del problema griego emerge de esta manera, pues asume la infinita divisibilidad del* espacio, *pero deja fuera de la ecuación la correspondiente infinitud del* tiempo». *Hubo un resplandor que iluminó una oscuridad que había existido durante veintitrés siglos.*

[7] *Referente a Fausto Paolo Sozzini (1539-1604), teólogo que negó la divinidad de Cristo.*

naba. Pero su intelecto apolíneo no albergaba ningún instinto de creación o restauración; pues carecía de amor, de fe, de desconfianza de sí mismo, de humildad, de docilidad infantil; cualidades todas ellas que eran propias de la mente de Coleridge, y esperaban tan sólo que la edad adulta y la aflicción las sacaran a la luz.

Quien puede leer sin indignarse lo que se afirma de Kant, que a su mesa, cuando reinaba la franqueza social y la conversación informal, digan lo que digan sus libros, se alborozaba con la idea de una aniquilación absoluta y definitiva; que plantó su gloria en la tumba y que ambicionaba pudrirse eternamente. El rey prusiano, con ser amigo personal de Kant, se vio obligado a dirigir sus iras estatales hacia algunas de sus doctrinas, atemorizándolo en su avance; de otro modo, estoy convencido de que Kant habría respaldado el ateísmo desde su púlpito de catedrático, y habría entronizado en la universidad de Königsberg el espantoso credo que profesaba en la intimidad. Fue necesaria la artillería de un gran rey para que se detuviera. El hecho es que, del mismo modo que sabemos que el estómago, por medio de sus jugos naturales, ataca no sólo a cualquier cuerpo extraño que tiene a bien adentrarse en él, sino también (como mostró antes que nadie John Hunter[8]) a sí mismo y a su propia estructura orgánica, del mismo modo, ya digo, y con la misma inexplicable extensión del instinto, Kant llevó a cabo sus funciones destructoras, hasta dirigirlas hacia sus propias esperanzas y las prendas de su propia superioridad sobre el perro, el simio, el gusano. Pero *exoriare aliquis,* y algún filósofo, convencido estoy de ello, surgirá en el futuro; y «una honda pendiente de un brazo victorioso» *(Paraíso perdido,* libro X) destruirá al destructor, en la medida en que se ha dedicado a la destrucción de la esperanza cristiana. Pues mi fe postula que, aunque un gran hombre pueda ser, dadas ciertas circunstancias extrañas, un infiel, un intelecto de orden supremo debe construir partiendo del cimiento del cristianismo. Un arquitecto muy astuto puede mostrar deliberadamente su poder utilizando materiales insuficientes, pero el arquitecto supremo requiere los mejores materiales; pues la perfección de las formas no puede sino mostrarse en la perfección de la materia.

Sobre la base de estos razonamientos me tomé la libertad de responder una y otra vez a estas descripciones de Coleridghe con dudas; y hallé en la ocasión de mi encuentro que repudiaba de la manera más solemne (me tienta añadir que contrito) cuanto hubieran podido tener de cierto aquellas descripciones. Coleridge me contó que abjurar de su unitarismo no le había supuesto ningún instante de duda, pero sí un esfuerzo doloroso, a conse-

[8] *John Hunter (1728-93), cirujano y fisiólogo, pionero en técnicas de cirugía y anatomía comparada.*

cuencia del hecho de que contaba con muchos unitaristas entre sus amigos, con algunos de los cuales estaba en deuda por sus amables cuidados. En particular, mencionó a un tal Mr. Estlin, de Bristol (según creo, un clérigo no conformista), como ejemplo de alguien a quien le había afligido afligir. Pero eso no le llevaba a disimular su cambio de opinión. Añadiré, a riesgo de demorarme en exceso en asuntos de índole religiosa, que en este mi primer encuentro con Coleridge, volvió una y otra vez, con gran contrición, a un sentimiento que había expresado antiguamente, referido a la plegaria. En uno de sus poemas de juventud, hablando de Dios, había dicho:

Aquel cuyo ojo, que todo lo ve,
pedir debiera sólo impotencia mental.

Hasta tal punto condenaba ahora este sentimiento que, al contrario, su opinión era ahora que la acción de rezar constituía el mayor grado de energía de que el corazón humano era capaz; hablamos de rezar, esto es, desde una concentración total de las facultades; y la gran masa de hombres mundanos y cultivados la juzgaba él absolutamente incapaz de tal acción.

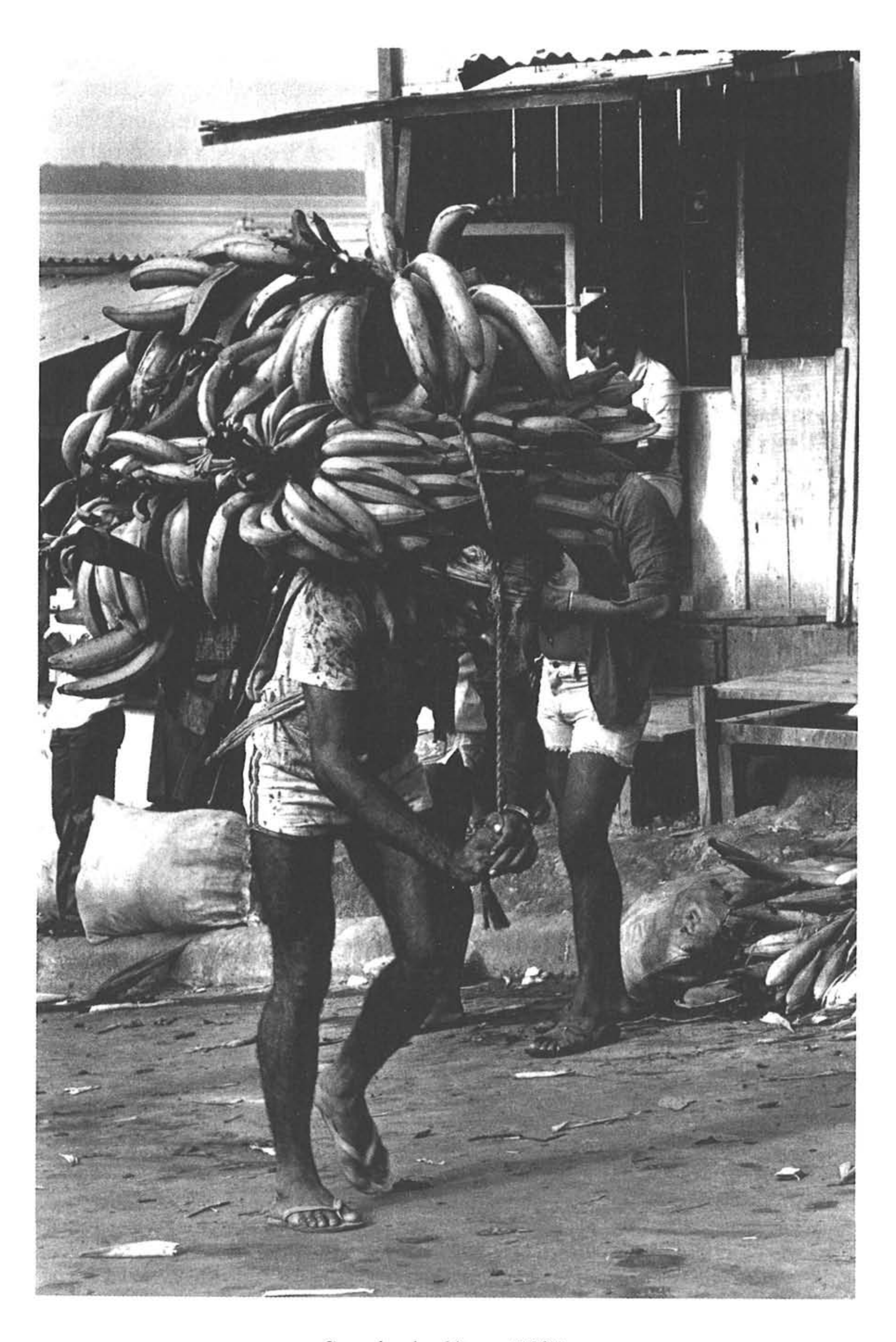
Traducción y notas de Jordi Doce[*]

Nota del T. Damos en las páginas que siguen una traducción parcial del primer capítulo de Remembranzas de los lagos y de sus poetas, *de Thomas de Quincey, dedicado íntegramente al poeta Samuel Taylor Coleridge. Este capítulo se publicó en cuatro secciones correspondientes a los números de septiembre, octubre y noviembre de 1834, y enero de 1835, de la revista literaria* Tait's Edinburgh Magazine.

La historia editorial del volumen Remembranzas *es confusa, pues en realidad no fue nunca publicado por separado, sino que constituye una sección específica de las obras completas publicadas por el autor a partir de 1853 en la editorial de James Hogg, a la que diversas reediciones han ido añadiendo aquellos artículos y documentos inéditos que de un modo u otro tienen que ver con su tema central: esto es, las relaciones de De Quincey con los poetas Samuel T. Coleridge, William Wordsworth y Robert Southey, y su larga estancia como amigo y vecino de Wordsworth en el pueblo de Grasmere, en el noroeste de Inglaterra, donde De Quincey residió durante gran parte de su vida adulta, entre 1808 y 1830.*

Para la confección de este trabajo se ha seguido la completa e informada edición de David Wright publicada en 1970 en Penguin Classics bajo el título Recollections of the Lakes and the Lake Poets. *Las notas señaladas con un asterisco corresponde a los comentarios originales del propio Thomas de Quincey. Las marcadas con un número, siendo responsabilidad del traductor, dependen en gran medida del trabajo previo del editor inglés.*

Me he ocupado de esta obra en «Thomas de Quincey: El amigo indiscreto», Clarín, *20 (marzo-abril, 1999), pp. 49-54.*



Cargador de plátanos (1981)

Horror y grandeza de la revolución

Claudio Magris

Hace cierto tiempo, Solzenitzin viajó a la Vandée para rendir homenaje a las víctimas del terror jacobino durante el dominio de la Convención y la guerra civil y europea ocurridas en Francia en 1793. Su gesto no es sólo un signo de piedad ante los vencidos de entonces, que la memoria de los vencedores cubrió de sombras, y de los sufrimientos padecidos en el feroz enfrentamiento ideológico que sacudía a un orden social de muchos siglos; el peregrinaje de Solzenitzin quiso negar el Noventa y Tres como símbolo de la revolución y raíz del nuevo mundo surgido de ella.

Aquella fecha, el Noventa y Tres, que dio nombre a la novela de Victor Hugo, no es ya un número para escribirse con cifras sino el nombre de un personaje desmesurado; es el fantasma de una subversión radical de la historia que quedó inacabado y que, hasta hace pocos años, parecía a muchos el fin último de la historia misma, una bandera caída muchas veces pero destinada a levantarse una y otra vez y, un día indefinido, a ser izada en un mundo renovado.

Ahora, un descrédito generalizado rodea a la idea de revolución y sus principales realizaciones históricas, desde la francesa a la rusa, exceptuando sólo la inglesa, entendida quizá como un inciso de la evolución, exento de todo patetismo milenarista.

El *revival* vandeano, que no es sólo el debido homenaje a los vencidos y a su coraje, es muy distinto de la crítica liberal y democrática, que rechaza el radicalismo y el terror del Noventa y Tres sin por ello negar los principios del Ochenta y Nueve y de las libertades nacidas de ellos; la celebración de Vandée niega implícitamente a la democracia moderna que, entre tantas vicisitudes y recaídas regresivas, caracteriza a la historia occidental a partir de la Revolución Francesa.

Victor Hugo, que rechazaba el Terror y respetaba a sus víctimas menos que Solzenitzin, comprendió que para echar claramente las cuentas de la historia moderna –con las promesas de libertad y progreso que hace resplandecer, pone en práctica y a menudo aniquila– era necesario sumergirse no sólo en el Ochenta y Nueve, que todo demócrata debe exaltar y celebrar, sino también en el Noventa y Tres, que es, a un mismo tiempo, su

extensión y su negación, que ensancha y a la vez destruye las conquistas del Ochenta y Nueve, negándolas en el presente y salvándolas para el futuro.

Victor Hugo, que acaba *El Noventa y Tres* en 1873, está horrorizado ante el totalitarismo de la Convención, pero siente que las libertades que le son caras, en nombre de las cuales critica a Robespierre, deben tanto a la lucha llevada a cabo, con medios inaceptables y que él se niega a considerar necesarios, por el mismo Robespierre. Por ello, en el discurso pronunciado al ingresar en la Academia Francesa, Hugo, que está empezando a ver no sólo las aberraciones sino también la grandeza de la Convención, la define como «un tema tenebroso, lúgubre, atroz pero sublime».

Este término no es solamente engañador. Lo sublime también es inhumano y es lo que trasciende y revuelve los límites de la inteligencia, de la fantasía y del sentimiento; sublime es el vértigo de lo infinito, el huracán, la muerte. Definir como sublime la revolución no significa desearla, como no se desea la tempestad, sino reconocer la potenciación que da a la historia.

En una de sus primeras poesías, todavía monárquicas, Hugo exalta la Vandée como «hermana de las Termópilas»; pasando luego a posiciones liberales, republicanas, democráticas y socializantes, glorifica al Ochenta y Nueve pero condena el extremismo del Noventa y Tres. La fascinación que empieza a sentir por este último se liga, ciertamente, con su entusiasmo por lo grandioso y lo enorme; la Convención lo fascina como una tempestad que, al comienzo de la novela, se desencadena sobre la nave vandeana que dirige en Francia el marqués de Lantenac, conductor de la reacción.

Hugo no cambia su opinión sobre el Terror pero lo considera la última explosión de una violencia secular que lo ha producido y a la cual pone violento fin. Son las injusticias del pasado feudal y monárquico, según escribe repetidamente, las que han generado la guillotina; en la poesía «*Le verso de la page*» la cortada cabeza de Luis XVI reprocha a sus padres, a las estatuas de los reyes de Francia, haber construido esa «máquina horrible» que lo ha decapitado. Uno de sus versos proclama la necesidad de salir del mal a través del mal. Las violencias del Noventa y Tres parecen a Hugo surgidas de la urgencia por liquidar en unos pocos meses muchos siglos de opresión; cuando aquella necesidad ha sido satisfecha –cuando «el porvenir ya ha llegado»– toda violencia debe cesar y ceder el puesto a la clemencia. Es fácil sonreír ante esta fe y ni siquiera Hugo, que tuvo tiempo para ver la Comuna de París y su exterminio, pudo mantenerla demasiado tiempo; escarnecer toda esperanza en el futuro forma parte del obligado repertorio de la vulgaridad. Hugo comprende que, sin esa fe tantas veces desmentida, no hay progreso alguno ni liberación alguna; la idea de revolución es una levadura sin la cual no se hace el pan, aunque no se pueda hacer ni siquie-

ra mal pan sólo con levadura. La Revolución Francesa es para él un evento epocal que ha quebrado la historia, un parto violento de la modernidad, «una estipulación para la humanidad toda».

Él sigue criticando la violencia, pero no sólo la revolucionaria, como a menudo se hace. Se tiene una gran comprensión para la razón de Estado y sus compromisos y delitos, cuando la ejercita el poder tradicional, en tanto se condena con inflexible espíritu evangélico cuando con ella se manchan los revolucionarios. Los primeros responsables de tal injusticia son ciertamente los mismos revolucionarios, porque actúan y proclaman actuar en nombre de la virtud, pero Hugo no se confunde con los que tienen siempre presentes –con un horror que comparte– a los sanguinarios felices de asistir a las ejecuciones por medio de la guillotina durante el Terror (de ir a la «misa roja» según escribe en su novela) pero olvidan, con benévola indulgencia, a las damas que asistían felices, en 1871, a los fusilamientos de los comunardos, niños incluidos.

La fe en el radiante porvenir, a menudo peligrosamente justificadora de las infamias cumplidas en el presente que lo prepara, cruje en *El Noventa y Tres* con pompa de terremoto, entre borrascosas contradicciones y magnánimas incertidumbres que hacen a la magnilocuente grandeza de la novela.

Hugo habla a través de Cimourdain, el héroe purísimo y fanático, el cura jacobino según el cual «un día la revolución justificará al Terror», que personalmente aborrece pero considera un sacrificio necesario; Hugo habla también a través de Gauvain, el héroe luminoso y humanísimo que lucha valerosamente por la revolución y es guillotinado por su padre espiritual Cimourdain, que lo ama más que a nadie en el mundo, porque ha violado la cruel norma de la guerra en nombre de la humanidad: «Tened cuidado» dice Gauvain «que el Terror no sea la vergüenza de la revolución».

En el polo opuesto está el marqués de Lantenac, el viejo aristócrata impávido y despiadado, dispuesto a sacrificarlo todo a la causa de la reacción, que hace condecorar y fusilar a un marinero autor de un acto de valentía pero también culpable de negligencia.

En diversas ocasiones el escritor pone en un plano de igualdad la violencia de los monárquicos y de los republicanos, en la sanguinaria guerra civil que, según escribe, es una guerra de los bárbaros contra los salvajes. Pero, sin embargo, hay una diferencia objetiva, para Hugo, entre la crueldad jacobina de Cimourdain y la vandeana de Lantenac. Cimourdain es el hombre del futuro y de la humanidad, que está dispuesto a sacrificar fanáticamente el presente y a los hombres, incluido él mismo; su ideal, para Hugo, implica además una real emancipación del género humano y la conquista de libertades concretas para los hombres, en tanto el marqués de Lantenac combate para perpetuar el salvajismo, la ignorancia y la crueldad.

Con justicia de poeta, Hugo retrata con mayor vivacidad al marqués, que es un personaje de carne y hueso, físicamente concreto y sensual como todo gran señor del Antiguo Régimen, en relación al cual la palidez febril de Cimourdain tiene la abstracción de la idea y un ascetismo casi corporalmente repugnante. Lantenac es hasta capaz de un solitario e inesperado gesto de generosidad, cuando salva a los tres niños del fuego, siendo así capturado por los revolucionarios.

Cimourdain se condena a sí mismo cuando condena a muerte a Gauvain, el valiente comandante revolucionario que ama como a un hijo (al punto de suicidarse tras haber ordenado su ejecución) y que, conmovido por el gesto de Lantenac, lo pone en libertad, transgrediendo la ley y haciendo peligrar la causa republicana por la que combate y en la cual cree. Cimourdain está por encima de Lantenac, como el apartado de una ley que garantiza la libertad a los hombres de carne y hueso está por encima de un hombre vital y sanguíneo que se emplea para que los hombres de carne y hueso sigan siendo esclavos.

Gauvain está por encima de ambos porque concilia la revolución con la caridad, la libertad y el amor, la Humanidad y a los hombres, el sentido de la ley y la excepción que toda existencia individual constituye respecto a ella. Además se declara culpable y considera justa su condena, porque advierte que liberando a Lantenac ha favorecido la victoria de quien quiere encadenar a los hombres que él ha llamado a defender. Gauvain es el hombre ideal del futuro, pero es Cimourdain quien actúa para hacer posibles aquel futuro y aquella caridad; Gauvain da la razón a Cimourdain que lo manda guillotinar. En el choque entre las varias respuestas a la tragedia histórica, la más elevada parece darla el sargento Radoub, el revolucionario soldado bigotudo, rudo e intrépido que vota contra la condena de su comandante Gauvain. Radoub es una de las pocas figuras de revolucionario –junto con la luminosa pero demasiado ideal de Gauvain– que inspira, en la novela, una total simpatía. Representando y celebrando la revolución en su peor y mayor momento, Hugo ha retratado con extraordinaria ecuanimidad sus aspectos más negativos: en memorables páginas describe la improvisación, la premura, la exaltación colectiva, la crueldad y el fanatismo que sospecha de todos la traición y la castiga aun antes de ser cometida, la superficialidad, la desconfianza, la retórica compulsiva, esa espiral que lleva a la revolución a devorar a sus hijos y a ella misma.

Describe, sobre todo, el apasionado espíritu totalizante, que requisa totalmente la vida y no deja espacio a la intimidad ni a la existencia privada, poniendo todo bajo los ojos de todos y obligando a la vida a ser vivida en público, en una excitación que expropia al individuo. La guillotina ya no es

la horrible máquina producida por el pasado para destruir la injusticia del pasado, sino una suerte de obscena máquina erótica. Algunas páginas –como las que describen la votación sobre la condena del rey y a las mujeres de la tribuna que recuentan los votos anotándolos en una tabla como ahora ocurre en los premios literarios– son un retrato definitivo de la revolución como representación de masas y corazón del espectáculo que domina toda la vida moderna, convirtiendo la tragedia en parodia. Por ello, releer hoy *El Noventa y Tres* significa echar las cuentas de ese cortocircuito de orgía o estremecimiento revolucionario y de cinismo reaccionario que ha caracterizado a nuestro tiempo. Con su honestidad, Hugo critica asimismo los aspectos retrógrados de la mentalidad jacobina, como la concepción tradicional que Cimourdain tiene de la mujer, que considera naturalmente sometida al varón, concepción, por su parte, contradicha por Gauvain, clemente, es decir moderado, pero en este punto, radicalmente democrático. Al revés que todos los que confundieron orgasmo con revolución, Hugo sabe que ésta no es deseable; en la novela excluye genialmente todo episodio amoroso, porque la dedicación y la violencia revolucionarias no incluyen, entre sus principios, el amor. La revolución no es el deseo sino el sacrificio de quien subordina la propia felicidad al deber de combatir para que tantos otros no sean excluidos de la felicidad.

Es esta la grandeza que Hugo percibe en *El Noventa y Tres:* a pesar de los delirios, los excesos y las perversiones, la Convención es el crisol de la civilidad, pone en movimiento un grandioso proceso de concretas libertades civiles destinadas a marcar el futuro, crea una consciencia de derechos y valores universales, contribuye a romper las cadenas del género humano. Por ello, y a pesar de todo, para Hugo la Vandée es una hidra y los reyes que quieren sofocar a la nueva Francia son unos tigres; esto no es una mera enunciación ideológica sino que se convierte en el sentido mismo de la novela, su aliento, su patetismo épico.

Hugo reconoce la validez subjetiva de los valores tan valientemente defendidos por los vandeanos, pero muestra cómo la hidra del pasado, la ideología vandeana, manipula y pervierte esos mismos valores, usándolos como instrumentos para inducir a los campesinos vandeanos a combatir, sin saberlo, para hacer triunfar la barbarie y la opresión que los aplastan. Sólo en la milicia revolucionaria aquellos valores de los cuales dan prueba los vandeanos– coraje, fidelidad, amistad, afectos familiares –se vuelven auténticos también en el plano histórico, son defendidos por la humanidad entera aunque se los use para dividirla y someterla. El verdadero héroe es el sargento Radoub, inmune a los prejuicios seculares y al sectarismo, capaz de vivir gallardamente, combatir, amar y perdonar.

Monárquico convertido en republicano y demócrata –en un proceso humanamente mucho más fecundo que el resentimiento que induce a tantos revolucionarios a convertirse en ultraconservadores–, Hugo no olvida los valores de la vieja Francia ni su variedad regional y particularista, que el marqués de Lantenac opone al centralismo jacobino con palabras especialmente actuales, dada la contemporánea reivindicación de la diversidad. No obstante, en aquel momento histórico, es para Hugo un bien –para que la variedad no sea degradada a instrumento de dominio– que el centro se afirme sobre la periferia, que París venza a Francia y Francia derrote a Europa.

«Tiempo de luchas épicas» dice una de las primeras frases de *El Noventa y Tres*. Épica significa totalidad, flujo tempestuoso de la vida entera, aceptada y celebrada en su conjunto, en la tragedia y en la parodia, en sus poderosas contradicciones. En este mar de la vida y de la historia, Hugo se halla en su elemento y traza de él un fresco grandioso y enorme, con esa ingenua elementalidad psicológica que deploraba Flaubert y con unos tonos melodramáticos que hacen sonreír pero atestiguan su grandeza porque sólo un gran escritor puede ponerse a prueba con el melodrama, con las grandes pasiones y los grandes efectos, con los grandes gestos y las grandes palabras, con la monumentalidad sentimental. A menudo, Hugo se rebaja a introducirse en el relato, anticipando eventos y conclusiones, hablando como un conferenciante y dando consejos, pero su fuerza supera estos defectos, que serían imperdonables en otra novela bien hecha. Inventa pero toma directamente de la realidad personajes, hechos y palabras, haciendo hablar al sargento Radoub mas asimismo a Danton y a Robespierre, con la desenvoltura del narrador que, cuanto más grande es, puede permitirse no inventar sino citar la realidad, haciendo marchar, como en un gran desfile, la historia universal.

En un fresco épico las contradicciones no se eliminan sino que permanecen, lo mismo que en el torbellino de la vida y de la historia; la admiración y el rechazo del Noventa y Tres coexisten sin rechazarse. Sed pequeños y mezquinos, dice Lantenac, intuyendo que quizá la caída del Antiguo Régimen produzca una generalizada mediocridad burguesa. Victor Hugo escucha aquellas palabras, que tantas veces serán repetidas con reaccionaria banalidad en las polémicas contra la democracia, y las trasciende con la misma magnanimidad con que las recoge. Cuanto hay de bueno en la vieja Francia pervive en Gauvain, en Radoub, en el batallón del Gorro Rojo, en sus sargentos y en sus cantineras; la revolución permite la épica, la visión a lo grande que va más allá de la misma revolución.

Traducción: Blas Matamoro

Cuatro poemas

Raymond Carver

FELICIDAD

Tan temprano que casi está oscuro todavía.
Estoy en la ventana con una taza de café
y el acostumbrado atasco a esta hora de la mañana
en la mente.
Veo entonces al chico y a su amigo
acercarse por la calle
para repartir el periódico.
Llevan gorras y sudaderas,
uno de ellos la bolsa al hombro.
Son tan felices
que no se dicen nada, estos chicos.
Creo que si pudieran, se cogerían
uno al otro del brazo.
Es temprano, por la mañana,
y andan haciendo esas cosas juntos.
Se acercan, despacio.
El cielo comienza a cargarse de luz
aunque la luna todavía cuelga pálida sobre el agua.
Tanta belleza que, durante un minuto,
la muerte y la ambición, incluso el amor,
no tienen que ver con esto.
Felicidad. Llega
inesperadamente. Y sigue su camino; realmente
las primeras horas de la mañana nos hablan de ello.

UNA FRAGUA Y UNA GUADAÑA

Hace un minuto tenía las ventanas abiertas
y allí estaba el sol. Una brisa caliente
cruzaba la habitación
(subrayé esto en una carta).
Entonces, mientras miraba, se puso oscuro.
El agua comenzó a chapotear.
Los barcos deportivos dieron la vuelta
y se colocaron en línea, una pequeña flota.
El juego de campanas colgado en el porche
se cayó. Las copas de nuestros árboles se inquietaron.
El tubo de la estufa crujió y vibró
bajo sus arandelas.
Dije: «Una fragua y una guadaña».
Hablo así conmigo mismo.
Diciendo nombres de cosas –
cabrestante, maroma, marga, hoja, horno.
Tu rostro, tu boca, tu hombro
me resultan inconcebibles ahora.
¿Dónde se han ido? Es como
si los hubiera soñado. Las piedras que trajimos
de la playa apoyan su rostro
en el alféizar, refrescándose.
Vuelve a casa. ¿Me oyes?
Mis pulmones se cargan con el humo
de tu ausencia.

EL AÑO QUE VIENE

Aquella primera semana en Santa Bárbara no fue
lo peor. La segunda semana se fue de cabeza al suelo
mientras se emborrachaba, justo antes de iniciar una lectura.
En la esquina del bar, aquella segunda semana, ella le quitó el micrófono
de las manos a la cantante y susurró su propia
canción de desamor. Luego bailaron. Y luego se cayeron redondos
sobre la mesa. Eso no fue lo peor, tampoco. Fueron
a la cárcel esa segunda semana. No iba conduciendo él
pero le ficharon, le pusieron un pijama
y le encerraron en Detox. Le dijeron que procurara dormir.
Le dijeron que ya sabría de su mujer por la mañana.
Pero, ¿cómo podría dormir si no le permitían
cerrar la puerta de su habitación?
Entraba la luz verde del corredor
y se oía a un hombre llorar.
A su mujer le habían pedido que dijera el alfabeto
en el arcén de la carretera, en mitad de la noche.
Esto ya es bastante extraño. Pero los polis le pidieron también
que mantuviera el equilibrio sobre una pierna, que cerrara los ojos
y que intentara tocarse la nariz con el índice.
Se negó a todo.
La encerraron por resistencia a la autoridad.
Él le pagó la fianza cuando salió de Detox.
Condujeron a casa hechos una ruina.
Pero esto no fue lo peor. Su hija había elegido aquella noche
para escapar de casa. Dejó una nota
«Los dos estáis locos. Dadme un respiro, POR FAVOR.
No me sigáis».
Pero esto todavía no es lo peor. Seguían
pensando que eran el tipo de gente que decían que eran.
Respondiendo a esos nombres.
Haciendo el amor bajo esos nombres.
Noches sin comienzo que no tenían final.
Hablando de lo ocurrido como si realmente hubiera sucedido así.
Diciéndose a sí mismos que el año que viene,
el año que viene por estas fechas
las cosas iban a ser diferentes.

LOS CISNES DE HARLEY

Lo estoy intentando de nuevo. Un hombre tiene que empezar de cero una y otra vez. Intentar pensar y sentir en un campo muy estrecho, la casa al borde de la carretera, el hombre en la esquina del drugstore.

Sherwood Anderson, de una carta.

Anderson, me acordé de ti mientras perdía el tiempo
a la puerta del drugstore esta tarde.
Agarrado a mi sombrero bajo el viento y buscando
calle abajo con la mirada mi juventud. Me acordé de mi padre
cuando me llevaba a cortar el pelo –

aquel estante fijo en la pared lleno de cornamentas,
junto al calendario con una foto de una trucha
arcoiris brillando al salir del agua
con un anzuelo en la boca. Mi madre.
Cuando me acompañaba a escoger
la ropa para el colegio. Aquellos momentos embarazosos
porque necesitábamos comprar en tiendas de adultos
debido a mi talla de pantalones y camisas.
Nadie, entonces, que pudiera quererme,
el chico más gordo de toda la manzana, excepto mis padres.

Dejé de mirar la calle y entré.
Cuando puse bajo el grifo de sifón la coca-cola
tuve una especie de revelación.
Esto siempre resulta fácil de aceptar.
Lo duro es lo que viene después.
No me acordé más de ti, Anderson.
Viniste y te fuiste en un instante.
Me acordé, allí junto al grifo de sifón,
de los cisnes de Harley. Cómo llegaron hasta ahí
no lo sé. Pero una mañana que él llevaba
su autobús escolar a lo largo de la carretera principal
se encontró con 21 cisnes recién llegados

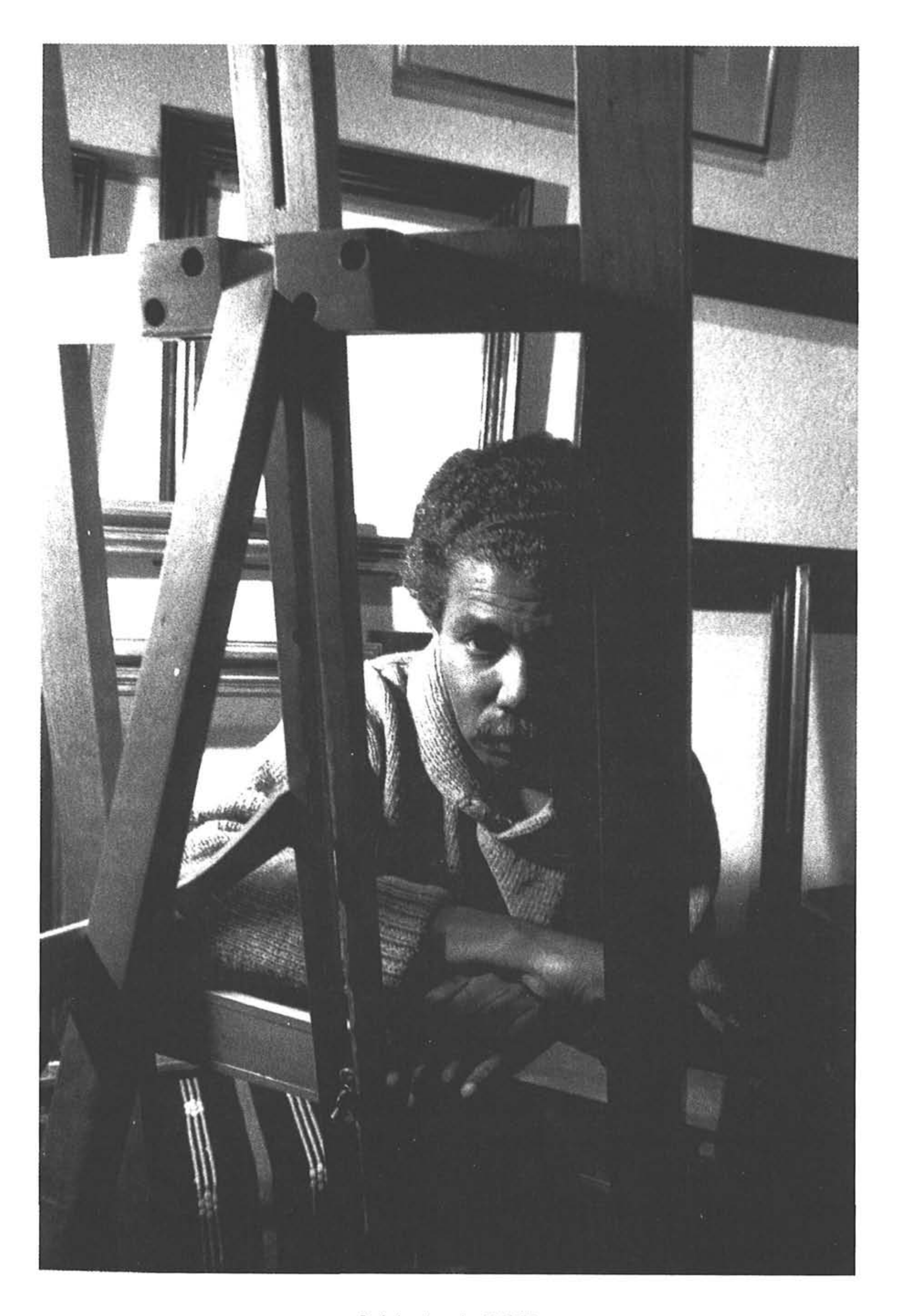
de Canadá. Sobre la charca
en el terreno de una granja. Acercó el autobús
a un stop y entonces él y sus escolares
miraron los cisnes durante un rato y se sintieron bien.
Terminé la coca-cola y conduje de vuelta a casa.
Casi había oscurecido. La casa
tranquila y vacía. Así es
como siempre había querido que estuviera.
El viento había soplado fuerte todo el día.
Alejando o acercando las cosas.
Pero todavía esta sensación de vergüenza, de pérdida.
Aunque el viento ha cesado ahora
y la luna está a punto de salir, como
las demás noches.
Aquí estoy, en la casa. Y quiero intentarlo de nuevo.
Tú, Anderson, puedes entenderlo mejor que nadie*.

Traducción: Jaime Priede

* *Raymond Carver nació en Clatskaine, Oregon, en 1938. Su padre trabajó en un aserradero y su madre fue camarera. Se casó muy pronto y durante años su escritura ocupó un segundo plano en el orden de prioridades familiares. Se ganaba la vida con trabajos ocasionales hasta que en 1976 se publicó* Will You Please Be Quiet, Please? *y su escritura comenzó a ser reconocida. Ese mismo año en el que comienza su vida en la literatura, cierra un ciclo inestable de su vida personal: deja definitivamente de beber y pone punto final a su matrimonio. En 1977 conoce a Tess Gallagher, escritora con la que compartirá los once años restantes de su vida,* la propia, *como dice en un poema. Ese período de su vida resultó muy enriquecedor y consolidó sus dotes narrativas con sucesivos títulos:* What We Talk about When we Talk about Love *(1982),* Cathedral *(1984), y* Elephant *(1988).* Fires, *una colección de poemas, relatos y ensayos, inédito en castellano, se publicó en 1985, seguido de un volumen que recoge sus libros de poesía bajo el título* In a Marine Light: Selected Poems *(1988). Raymond Carver muere en 1988 y deja terminado el manuscrito de su siguiente libro de poemas* A New Path to the Waterfall, *publicado en 1989. Otra selección de poemas inéditos se publicó en 1991 bajo el título* No Heroics, Please.

Su poesía se ha publicado, parcialmente, en español: Un sendero nuevo a la cascada *(Visor), y* Donde hayan vivido *(Nómadas).*

Se ha publicado un volumen que recoge su obra poética completa All of us *(The Harvill Press, London, 1996). La mayor parte de la poesía de Raymond Carver permanece inédita en castellano.*



Otávio Araujo (1975)

Fray Servando en Madrid*

Christopher Domínguez-Michael

1. La ciudad excrementicia

> *El aventurero vive con intensidad. Hace un despilfarro furioso de energía. Necesita comenzar muy temprano su carrera, y tiene que darla por concluida apenas traspuesto el límite de los cuarenta años, si a tanto llega su vigor. Desencantado del mundo o* desengañado, *como él dice, toma un rosario, busca una calavera y construye una ermita o bien profesa en una Orden religiosa de las de estricta observancia. Lo de siempre: «El diablo, harto de carne, se hace fraile». El aventurero puede ir a Italia, a Flandes, a las Indias o no salir de España y si degenera en pícaro, se le halla, más que en los sitios extraños, en los centros españoles de la vida maleante.*
>
> Carlos Pereyra: *Soldadesca y picaresca* (1928)

Servando se embarca en Génova rumbo a Cataluña. Deja su baúl a cambio de un dinerillo para el pasaje. Mientras cruza el turbulento golfo de León se da tiempo para contener, gracias a su don de lenguas, un motín de los reclutas italianos, franceses y flamencos, hartos del bacalao podrido que les ofrecía el patrón de la nave como único sustento. Y enseguida cae parado en Barcelona, donde se apresura a juzgar a los catalanes, que le parecen feos pero industriosos. Su leyenda roñosa la conoce el fraile a la perfección, tratándose de un pueblo que no habla «otra cosa que de sueldos, libras y dineros». Y adelantándose a sus tiempos como capellán contra los franceses, recuerda que el marqués de Albaida, Grande de España y coronel de Almansa, se alojó en una finca solariega, se mandó a hacer un cinturón de lienzo con onzas de oro cosidas y cuando le mandaron cobrar confesó a Mier que le dieron ganas de tirarle la silla por la cabeza a la costurera: «Pero no hay remedio, allí no se da paso sin interna». Y ya se imaginará el lector el regocijo servandesco al narrar que en aquella comarca hasta los sacerdotes, para decir misa, tienen que llevar su vino y su cera.

* *Fragmento de la* Vida de Fray Servando Teresa de Mier *(1763-1827), de próxima publicación en México.*

Los curas catalanes están educados litúrgicamente a la francesa, no saben castellano, a lo que agregan la costumbre local de hacer de las viudas sus mujeres naturales. Asunto que permite al cronista recoger otra muestra de la corrupción clerical hispánica, pues «cuando los Papas se empeñaron en quitar a los clérigos sus mujeres legítimas, las Leyes de España les concedieron las barraganas, para que estén, dicen, seguras las mujeres de los vecinos»[1].

El capítulo VIII de la *Relación* repite las obsesiones negras de Servando, que como tales están condenadas a repetirse. Sin duda Mier le hace un favor a su hipotético lector: siempre se toma en cuenta (y en mucho) como cronista de esa forma hipersensible de la extranjería que vive en la península.

Las costumbres de la nobleza, su registro, están mostrencas pues le molesta que las órdenes de San Juan o Malta ya nada valgan y que los comerciantes lleven el precioso *don*, que ya lo lleva hasta el aire, «como decía Quevedo de *donaire*». Servando narra desde el bajo mundo: quedó atrás el aspirante a audiencia con Carlos IV. Más que un supuesto descendiente de Moctezuma, Servando es un Restif de la Bretonne, frailuno y americano, más a gusto quejándose de la mierda que pisando alfombras de oropel que resultan frecuentemente movedizas.

Pero al relatar la creciente indignidad de la nobleza española, recuerda que Las Casas en Valladolid, en 1550, logró que Carlos V exigiera que los nobles españoles pagaran tributo en América, pero éstos se tomaron la libertad de no hacerlo por costumbre. Y Servando recuerda que el no pagar tributo no ennoblece a nadie. Servando nunca tragó la ausencia de nobleza en sus orígenes. Gozó de las prerrogativas políticas y militares de su padre, un alto funcionario, pero ninguna de las familias radicadas en el Nuevo Reino de León, hacia 1775, tenía título de nobleza.

Mier, sin proponérselo, va más allá de la Leyenda Negra y ofrece un esquema de la decadencia política española a principios del siglo XIX. En Cataluña nota el odio nacionalista contra los castellanos y considera la variedad o «diferencia de lenguas» como un grave obstáculo a la unidad a la que aspira toda república cristiana. Encuentra en el presente español lo que serán las vejaciones, las corruptelas y las trapisondas de la vida pública en la América independiente, dividida, como aquella España, en multitud de leyes, monedas y valores.

Y precisamente valores que aprenderá a respetar en su trato con Grégoire y Blanco White, como la dignidad del trabajo, le parecen del todo ausen-

[1] Ibid., *pp. 151-152.*

tes en la vida española, como la execración de «oficios inocentes y necesarios» como el de mesonero y carnicero. Tras relatar la desesperación de los extranjeros que viajan por ese país, perseguidos por los limosneros y extorsionados en las posadas, Mier protesta contra el proverbial ¡coño!: «¿No es un escándalo que el pueblo español no pueda hablar tres palabras sin la interjección de una palabra tan torpe, cosa que no se ve en otra nación?»[2].

La Leyenda Negra o la geografía de la desgracia. Las mujeres pueden ser bonitas pero demasiado pequeñas. Los españoles no conocen otra manera de irrigar sus tierras áridas y sus montes infecundos que esperar en una balsa el agua del cielo. Y el revisionista guadalupano los remata diciendo que la predicación de Santiago en España fue negada por Benedicto XIV y Natal Alejandro, así como por su consejero en la Real Academia de Historia, el doctor Traggia, cuyo favor jamás olvidará. Otra autoridad a la que respeta, el doctor Yéregui, «inquisidor de la Suprema y maestro de los infantes de España», decía que rezar a las vírgenes del Pilar o de Loreto era una fábula intolerable.

Mientras peregrina una y otra vez por España, Mier puede ser el remedo de un viajero ilustrado como cuando dice que: «En Castilla hay pan y vino, y nada más; la olla son nabos; y la falta de comercio en la distancia a que ésta de los puertos la tiene en la miseria, y sus lugares son miserables y puercos. La arquitectura de sus casas me hace reír...»[3].

Pero Madrid es la cloaca purgatoria. Desde la puerta de Fuencarral advierte unas «columnas de mármol, yo vi dos muy elevadas, y pregunté qué eran. Estiércol para hacer el pan» alimento de «un pueblo de potrosos, y no lo es sino de una raza degenerada, que hombres y mujeres hijos de Madrid parecen enanos, y me llevé grandes chascos jugueteando con alguna niñita que yo creía ser de ocho o nueve años, y salíamos con que tenía sus dieciséis»[4].

Servando repite su frenología del matritense, se burla del lenguaje de la canalla que sólo excreta majaderías sexuales y aberraciones gramaticales o se asombra de que paseen una virgen puta para atraer parroquianos para la alcahueta que la porta. Indecentes le parecen los Manolos y Curros, ese Juan Pueblo cuyas mujeres se empeñan en enseñar los senos con una inverecundia única en Europa. Y no será el primer mexicano que se burle de la prominencia local de la Puerta del Sol, «una placita ante correo, y es el lugar más público de Madrid», rodeada de alcahueterías, meaderos públi-

[2] Ibid., *p. 155.*
[3] Ibid., *p. 158.*
[4] Ibid., *p. 160.*

cos entre los que es menester «entrar por un caminito que queda enmedio, recogiendo la ropa para no ensuciarse»[5].

El desprecio servandesco por la vida popular lo aleja de los narraderos picarescos. Pero sus ínfulas de aristócrata novohispano lo traicionan y resulta pícaro a su pesar, como en la más famosa de sus estampas matritenses, que no por realista ha dejado de asombrar a sus lectores: «De los balcones se arrojaban los bacines a la calle diciendo 'Agua va', como todavía se hace en Portugal. Carlos III se empeñó en quitar esa porquería de la calle, y los madrileños se resistieron, diciendo el protomedicato que por ser el aire muy delgado convenía impregnarlo con el vapor de la porquería. Carlos III decía por eso que los madrileños eran como los muchachos, que lloraban cuando les limpiaban la caca...»[6].

Esta escena, que regocijó a Reinaldo Arenas, expresa la imposibilidad de ser un narrador picaresco sin aparecer irremediablemente como un pícaro. Es interesante recordar que Arenas dijo que su ambientación para *El mundo alucinante* provenía de la serie de José Deleito y Piñuela sobre la mala vida en la España de Felipe IV[7]. El novelista utilizó con éxito elementos más de un siglo anteriores a la visita servandiana, prueba literaria tanto de la inmovilidad barroca de Mier como de su España.

Quien cuenta que la gente arroja caca por las ventanas se enmierda alegremente. Pero no fue Servando un humorista en el sentido británico de la acepción, ni conoció la ironía francesa. Cultiva ese ingenio barroco que en su caso es indignación cómica. Nosotros nos reímos de Mier-mierda; ¿se ríe verdaderamente de sí mismo? La vida popular no le hace gracia. Fue ajeno a cualquier noción romántica de pueblo y nunca elogió ni escarneció a los indígenas mexicanos en cuanto individuos. El criollo norteño, sencillamente, no los vio ni los olió. Sus indios eran la tribu perdida de Tomás Apóstol.

En Madrid, la ciudad salvaje, encuentra mal dispuestas hasta las instituciones más venerables del Imperio. Ni el Patriarcado de Indias, ni la Inquisición ni las Órdenes militares o monásticas ocupan jurisdicciones dignas de su aprobación. Los más repugnantes entre las criaturas matritenses son, por supuesto, los frailes, cuya asistencia a la Ópera resultaba tan escanda-

[5] Ibid., *p. 163.*

[6] Ibid., *p. 180.*

[7] *José Deleito y Piñuela [1879-1957],* La mala vida en la España de Felipe IV, El Rey se divierte y... también se divierte el pueblo, *Alianza Editorial, Madrid, 1987-1988. Según una fuente, Reinaldo Arenas sólo habría leído el tomo II de las* Memorias *de Servando. El poeta cubano Octavio Armand dice: «Una vez hablé con Arenas acerca de fray Servando. El se basó, para su libro, en una lectura incompleta de las* Memorias. *Me dijo que sólo había conseguido, entonces, uno de los volúmenes». [carta a Christopher Domínguez-Michael, 7/V/1990].*

losa, nos cuenta, que el arzobispo de Toledo mandó subir el precio de las entradas al espectáculo «para retraerlos de asistir: tan miserables son».

La *Relación* puede leerse como una crítica criolla de la sociedad cortesana en el momento de su extinción. Detesta tanto al vulgo como a los Grandes de España, magnates o «ricos-homes» característicos por su pequeñez moral, su ignorancia y sus vicios. No podía ser otra su consideración de la élite borbónica a la que achacaba todas sus desgracias y las de su atribulada nación. Pero de esa España gemebunda, a punto de ser desbaratada por el ogro de Córcega, Mier toma la costumbre tan hispanoamericana de culpar al otro extraterritorial, la madre patria o el imperio a la moda de todos los males del terruño. Servando, con su pasión historiográfica siempre un tanto abrupta, hasta achaca a los desórdenes cortesanos la naturaleza hereditaria de la corona española. La obediencia y la servidumbre, el sustento del fasto real, bajan como una bola de mierda desde la realeza hasta el tercer estado. Todo se compra, advierte, en ese reino de cincuenta Grandes, simples monteros mayores del país de los salvajes.

La ansiedad servandiana por dotar a México –y a sí mismo– de un abolengo apostólico es inversamente proporcional a su desprecio por un reino cuya aristocracia lo es más por el dinero que por la sangre. El Palacio Real de Madrid, concluye Mier, es un congal de donde van saliendo mal casadas hasta las monjas. Más aún: habla de un tal Obregón, un buen mozo mexicano de veintiséis años, a quien una cortesana alemana compró como chichifo «porque las viejas siempre gustan de jóvenes que no las pueden querer, porque nadie puede querer a la muerte, que representa una vieja»[8].

No muy distintas son las condenas españolas de la época contra esa corte, la que conoció Mier, dominada por el valido Manuel Godoy, amante de la reina. Pero debe decirse que el fraile mexicano carecía de un ejemplo de virtud palaciega que oponer al real burdel y mingitorio de los últimos Borbones. Los historiadores del virreinato no han decidido si en la Nueva España hubo una verdadera sociedad cortesana; yo sólo puedo columbrar que Mier apenas recordaba ese mundillo, del que fue violentamente expulsado a los treinta años. Sabemos muy poco de su ascensión como joven predicador hasta llegar al precipicio del 12 de diciembre de 1794, pero de la corte virreinal, de sus privilegios y maneras Mier nunca tuvo mucho que decir.

Lo cierto es que ante la Villa y Corte, la chusma y el palacio, Servando expresaba o fingía una ignorancia profunda de su país. México era para él un jeroglífico cuyo desciframiento no pasaba por la vida cotidiana ni se

[8] *Mier,* Memorias, *II, op. cit., pp. 166-167.*

paraba ante la nobleza nacional. Fray Servando idealizó tanto su patria que la olvidó.

Carlos III y Carlos IV son unos holgazanes que se la viven cazando en los Sitios Reales, torturando bellacamente a sus monteros y a sus guardias de corps. Mientras tanto, la fábrica de vidrio de La Granja, el Retiro o el Prado están abandonados, como la fábrica de la China. Pero tras esta lamentación no se crea que Mier tiene en mucha estima las antigüedades españolas.

El intérprete de Quetzalcoatl dice que «los dioses antiguos de los españoles» son «figuras ridiculísimas» y San Lorenzo del Escorial, aun con su buena colección de pintura italiana, le parece a este alquimista de las pirámides, ¡«un montón de piedras»! Alguna tristeza le produce el estado de la biblioteca, ya medio quemada, de los manuscritos árabes, pero como el bibliotecario es un monje jerónimo «y con decir jerónimo ya dije que es un bárbaro», se desentiende del asunto, rematando con «Hice del bibliotecario el mismo juicio que un embajador de Francia, a quien habiéndole preguntado el rey qué le parecía su biblioteca, respondió: «Excelente; pero al bibliotecario lo debe hacer V. M. Ministro de Hacienda, o tesorero general, porque no toca el depósito que se le confía»[9].

Una vez más, tras las visitas culturales, Servando vuelve a describir la máquina de los covachuelos, así como el desprecio borbónico por las ya entonces llamadas «colonias» cuando los reinos americanos gozaban de «las prerrogativas de los más distinguidos reinos de España [pues] tenemos también Cortes según las leyes de Indias o Congresos de las ciudades y villas, señalados los votos de ellas»[10].

Resalta la nostalgia por la grandeza perdida del orden medieval más que las esperanzas constitucionalistas. España se condena con la conquista de México: el imperio destruye a la comunidad. El «despótico» cardenal Jiménez de Cisneros invade la Ceuta africana y Carlos V hace las guerras de Alemania para que más tarde el Segundo Felipe se adueñe de Europa teniendo en «su bolsa el dinero de América». En esa página concluyente aparece un Mier vindicador de esa «nación» que apoyada en las comunidades se rebela en 1519, como preparación al episodio nacional de 1808 del que el cura mexicano será partícipe. Para Mier, como para tantos de los liberales de 1812, la Constitución de Cádiz, más que un paso hacia la modernidad, es una vuelta a los orígenes, a la España de las Cortes donde los reyes eran electivos o sin designación de primogénitos ni «exclusión de

[9] Ibid., *p. 169.*
[10] Ibid., *p. 174.*

las hembras». Ese reino, más concejal que parlamentario, comunitario y nunca imperial, es la República Cristiana acaso soñada para el México del futuro.

El mapa burocrático de Madrid lo orienta entre los covachuelos, sus costumbres y escondrijos. Llegamos a ellos recorriendo «el desorden, enredijo y angostura de las calles, sin banqueta alguna», mirando hacia los desvanes en los techos de teja, eso que llaman «guardilla» donde «suele vivir allí algún infeliz, como otros infelices suelen vivir en los subterráneos que tienen las casas» pues «no hay edificio de provecho». Los Palacios Reales le parecen muy poca cosa, como el del Retiro, abandonado a los jerónimos y «el actual del rey [que] debía constar de tres lienzos; pero se ha quedado en uno por los gastos locos de Godoy y la reina, cuyo bolsillo secreto anual subía a 56.000 de reales para pagar sus amores...»[11].

Tampoco vale nada para Servando la arquitectura eclesiástica: «Allá las iglesias no son templos magníficos y elevados como por acá, sino una capilla. Ninguno tiene torre, y la ponderada giralda de Sevilla es más baja que la torre de Santo Domingo de México». En esos antros se lleva a cabo la liturgia española, que al fraile novohispano le parece remedo de religión, casi como cuando Bernardino de Sahagún encontró diabólica la semejanza entre los ritos mesoamericanos y el cristianismo: «Los predicadores del rey apenas pasarían por sabatinos en México. Son unos bárbaros. Asistí al sermón de uno que tenía crédito, era monje basilio, y me reía a taco tendido de oír a fray Gerundio de Campazas. La gente me decía: «Se ríe usted porque le gusta ¿no? Es un pico de oro»[12].

Se burla del rey creyente en las mentiras piadosas de los frailes dominicos cuando le cantan la letanía de la Virgen de Atocha, a la que atribuyen haber volado desde Jerusalén huyendo de los mismísimos moros. En el trayecto no se apagaron las velas del tocado. Y se alegra de que entre tantas «absurdas pajarotas», el conde de Floridablanca haya tratado de poner en orden a los padres clérigos del Salvador y a los canónigos de San Isidro.

Tenemos la versión servandiana de la nefasta monacalización de España. Según él, fueron los franceses, cuando ocuparon las catedrales hispánicas en el siglo XI, quienes introdujeron la institución de San Crodegando, obispo de Metz (muerto en 166) quien trajo la *Regla de los canónigos* a los agustinos de su iglesia. Estos monjes suplantaron a los obispos guerreros que andaban en guerras y cruzadas, imponiéndose a un clero analfabeto y usurpando el gobierno eclesiástico, atrincherados en la sacristía o *sacriarium*, de

[11] Ibid., *pp. 178-179.*

[12] Ibid., *pp. 178-179.* Sabatinos *son los novicios que rinden examen el sábado y* basilio *denomina al clérigo de las iglesias uneatas, de rito greco-bizantino pero de obediencia papal.*

donde vivían de los diezmos de la feligresía. Esta explicación histórica, poco fiable, sólo le sirve a Mier para exaltar la semirreforma monástica de Floridablanca, una reproducción a escala del experimento constitucional de Grégoire: los canónigos de San Isidro cobraban directamente sueldo del rey. Y Servando filtra un dato biográfico: «Yo tenía entre ellos mucha aceptación, y decía en San Isidro la misa de once por seis reales»[13].

Mier repite su esquema narrativo: paisaje, clero y siglo, monasterio y sociedad. Sabe que puede cansar a su público imaginario e interrumpe la comedia monástica con notas de color. Habla, por primera vez en sus memorias, de la prensa, considerando a la *Gaceta de Madrid* «la más infeliz de Europa», prensa redactada por y para la Secretaría de Estado. Y cita a *El Mercurio*, un tanto más independiente, obra de un «americano pretendiente». Esa apreciación es resultado de dos recuerdos de la vida política e intelectual de Mier durante 1812: la colaboración como polemista en *El americano*, de Blanco White y su conocimiento de la ley de libertad de imprenta promulgada en Cádiz. Tras las Cortes, antes de la Restauración habrá en Madrid hasta veintitrés periódicos. Un año después, en 1815, sólo quedarán cuatro.

Y pasando a los museos, Servando se jacta de la osamenta del mamut conservada en el Museo de Historia Natural, pues aquella bestia por desgracia desaparecida era propia de la América y en tanto que más gigantona que el elefante, es otra comprobación de la superioridad del Nuevo Mundo. Lamenta el turista que la espada que Francisco I entregó a Carlos V cuando cayó prisionero en la batalla de Pavía haya sido reclamada (y robada) por Napoleón. Alaba nuevamente a Floridablanca por la fundación de aquel Jardín Botánico que dirigió Zea, el amigo de Mier. Y en una curiosidad premonitoria, se fija en dos momias de los guanches de Canarias[14].

2. Anacarsis en el pudridero

Y en la actualidad si alguien recaba información sobre Anacarsis, los escitas aseguran que no lo conocen...

Herodoto, *Historia*, IV, 76-78

Hojeando la literatura española, Servando aparece como bibliófilo quisquilloso y crítico destemplado de libros y librerías matritenses. Allí, dice,

[13] Ibid., *p. 184.*
[14] Ibid., *p. 185.*

sólo se publican malas traducciones del francés, editadas con bárbaro descuido. Entre la bibliografía marraneada por los hispánicos, Servando cita dos autores acaso útiles para documentar las escasas lecturas profanas del fraile: el abate francés Charles Batteux (1713-1780) y el retórico escocés Hugh Blair (1718-1801), ambos autores de manuales literarios de amplia difusión. Consultando a don Marcelino Menéndez y Pelayo, resulta que Mier acierta en la minucia bibliográfica: Batteux y Blair fueron destrozados en las respectivas traducciones de José Luis Munárriz y de Agustín García de Arrieta. Curiosamente, se ignoran las fechas de nacimiento y de muerte de ambos traductores, que florecieron hacia 1798. Más intrigante es saber que uno y otro tradujeron, en competencia simultánea, por lo menos a Blair. Finalmente, probando su buen conocimiento de la escena literaria de la época, Servando ubica correctamente a Batteux como la bandera del clasicismo retrógrado mientras que su rival escocés defendía las nuevas posiciones retóricas. Leandro Fernández de Moratín se batía por el tratadista francés[15].

Para completar su galería picaresca con un traductor falaz e incompetente, Mier cuenta una anécdota de Pedro de Estala, nacido en Ciudad Real en 1757, sacerdote exescolapio que en 1786 comenzó a publicar una *Colección de poetas castellanos*, ocultándose tras la personalidad de su barbero, don Ramón Fernández. Fue traductor de Sófocles y Plauto. Pues bien, según el maledicente, Estala, traducía por hambre a un folletinista francés, llamado el *Viajero Universal*, a quien defraudó así:

«Discurrió venderlo dándolo a peseta para que el vulgo lo comprara. Pero acabándose el autor y deseando él que no se acabasen las pesetas, determinó viajar a América. Para esto preguntaba a cualquier gachupín en cuya compañía fingía viajar, ayudándose también de algunos diccionarios, obras por su naturaleza incompletas e inconexas. Apenas se desembarcó en La Habana, comenzó a dar tropezones fortísimos, y se apareció en el diario un habanero que lo apaleó, hasta lo obligó a cantar la palinodia»[16].

Pero allí no terminaron las aventuras del falsario que inventaba traducciones para enriquecerse, pues don Pedro fue a dar a México, donde abusó de la ayuda del doctor Maniau, persona siempre misteriosamente cercana a Mier. Estuvo, según Servando, veintiséis años en México, contando despropósitos y mentiras sobre la América septentrional, calumniando al obispo Las Casas y repitiendo los dichos antiamericanos de Raynal, Robertson y La Harpe. La indignación servandiana llegó al extremo de denunciar por carta a Estala con don Luis Tres Palacios, quien le dio la razón al español.

[15] *Marcelino Menéndez Pelayo*, Historia de las ideas estéticas en España, I, *CSIC, Madrid, 1993, pp. 1013 y 1158.*

[16] *Mier*, Memorias, II, *op. cit., p. 186.*

La bronca de Mier contra Estala llegó más lejos. Gracias a un tal Garviso, «europeo», el padre Berstad, librero, denunció al impostar ante el vicario de Madrid quien dio a Estala el privilegio de defenderse. «Yo», afirma Mier «comencé a escribir contra el viajero, para poner en el diario, *Cartas de Tulitas Cacaloxochitl Cihuapiltzin Mexicana*, o señorita mexicana, al viajero universal»[17].

Pero al temer ser confundido con Berstad, servidor de Fernando VII, Mier renunció a la publicación, pues, como siempre, Tres Palacios y Estala comenzaron a perseguirlo. No quedan noticias de aquellas cartas polémicas de Servando. Pero por las dos que se conservan del obispo Grégoire a Mier, en 1824 y 1825, parece que había en Mier una faceta de editor y distribuidor por desgracia desconocida.

Ninguna de estas obras figuran en el inventario de los cien libros decomisados a Mier en 1816 en Soto la Marina, que le fueron devueltos en la cárcel inquisitorial. La lista, levantada por escribanos semianalfabetos, debe ser inexacta. Pero sorprende la memoria que Mier tenía no sólo de los propios agravios, sino de las batallas literarias españolas del fin del siglo XVIII.

Menéndez y Pelayo ratifica la importancia de Pedro de Estala, helenista a quien considera superior al romántico Wilhelm Schlegel, anatemizado por haber sido ayo de los hijos de una protestante, madame de Stäel. Pero don Marcelino nada dice de los avatares mexicanos de Estala, cuya fecha de muerte se desconoce. Para Servando, don Pedro de Estala pretendió repetir el viaje de Anacarsis a Grecia en el siglo IV. La referencia es extraordinaria. Anacarsis, según Herodoto, fue un príncipe escita que hizo del viaje una fuente de sabiduría. Escritores posteriores lo consideran, al contrario, ejemplo de buen salvaje que se sirve de bravuconadas cínicas contra una civilización corrupta. Su influencia llegó hasta Montesquieu y Oliver Goldsmith. ¿No fue fray Servando, a su vez, un Anacarsis americano en la Europa del Imperio?

Anacarsis, con su infinita sabiduría, despacha a las academias españolas de la Lengua y de la Historia, olvidando ya el milagro que ésta le concedió, aunque se expresa con prudencia. La Academia Española, en cambio, es una tumba cuyo túmulo –el diccionario– está incompleto: «Mejor es el Diccionario de Terreros». Y el viajero vuelve a condenar el clima tan extremoso, pues cuando hace frío compra las cenizas del estiércol azufroso para darse calor y cuando éste llega hasta las señoritas andan «en pelota»[18].

[17] Ibid., *pp. 186-187.*
[18] Ibid., *pp. 188-189.*

Esos salvajes, dice la *Relación*, festejan el Nacimiento de Nuestro Señor emborrachándose, vomitando en la iglesia y se alegran tirando frutas, huesos y troncos de col al altar. Varias veces le han roto así la cabeza al padre de la misa. En Madrid todo es mondongo, comida indigesta. Cualquier loca alcanza crédito de santa, como aquella –nada alucinada si a la historia nos remitimos– que gritaba que Dios quería la restitución de los jesuitas para acabar con la revolución de Francia y los males de la Europa. Profetizaba mendigando y aseguraba nutrirse sólo de cinco granos de naranja. A la noche, bien encerrada, se atragantaba cenando con las limosnas. Acusada ante la Inquisición por impostura, ésta no actuó contra ella porque hasta las personas «más ilustradas», nos dice Servando Anacarsis, son «tan crédulas sobre una materia tan resbaladiza»[19].

Es preciso detenerse y preguntarse si las acusaciones de tantos biógrafos, todas a vuela pluma, que hablan de paranoia y delirio de persecución en Mier tendrán algún sustento. No pudiendo profundizar en una psicología, intento una silueta: la fatiga apesadumbrada del pícaro es una forma de vida cuyo movimiento es una secuencia de imágenes fijas que van mutando lentamente, como apostando a que el espectador descubra qué objeto falta o sobra en cada cuadro, sólo en apariencia idéntico al anterior. Su obra es un artificio de velocidad y nuestro corredor de fondo, cuanto más se aleja de la causa, más solitario se encuentra entre la maldición de los efectos.

En la mentalidad servandiana sólo una invención eclesiástica puede parar el mundo, detener la caída, reorganizar la economía de la salvación: el Purgatorio, que como veremos, es la cárcel transitoria a la que el fraile apuesta el fin de la pesadilla. La monomanía del estiércol y del pudridero es una escenificación barroca para ambientar una huida hacia adelante. Tras los días italianos ya no hay duda: Mier busca a sus perseguidos, los nombra y los agiganta.

En Madrid busca alojamiento con la tía Bárbara, posadera de corte que lo favorecía, pero había muerto. Su defensor de antaño el doctor Traggia se murió «por haberse fatigado demasiado para la oración fúnebre de Campomanes, encargada por la Academia de Historia». En esta ocasión su «insigne bienhechor» Yéregui, tomaba las aguas de Baguières en Francia, mientras imprimía su catecismo nacional y refutaba a Joaquín Lorenzo Villanueva, mostrando que las diferencias políticas y teológicas habían fracturado el círculo de los Montijo. Por primera vez en las *Memorias*, Servando menciona a Villanueva, cuya influencia intelectual fue tan visible en su *Historia de la revolución de Nueva España.*

[19] Ibid., *pp. 193-194.*

Varios amigos estaban en Madrid, como un tal Manuel González del Campo, el canónigo Navas, el catalán Magín Gomá, el quiteño Conde de Gijón y el botánico Zea, pero ninguno vivía en la abundancia y Servando debe prorratear las invitaciones a comer. El animal frailuno, un lego juanino lo lleva a alquilar un colchón, pero «estando allí me conoció por la voz, al pasar, mi infatigable perseguidor y antiguo agente del arzobispo Haro, Jacinto Sánchez Tirado. Entró con pretexto de preguntar por alguno, a certificarse y tomarme las señas para enviarlas al venalísimo Francisco Antonio León, que estaba de oficial mayor al lado del ministro Caballero...»[20].

Ocurre aquí una inflexión en las memorias servandianas pues el principio de realidad, según el propio Mier, se pierde. Aunque sabía que volver a España era riesgoso pero inevitable, siendo el único punto de retorno a casa, Servando se sorprende de una inquina que en su relato toma las proporciones de esa persecución dialógica gogoliana o dostoievskiana, donde las figuras de la nariz, el capote o el eterno marido cobran vida propia más allá del realismo.

A Mier ya no lo persiguen por una causa. Son los efectos, liberados de todo control, los que se mueven por Madrid en su cacería. «¿Qué objeto tenía este hombre, se me dirá, en perseguir a usted, si ya el arzobispo ha muerto? Los españoles, tenaces por naturaleza, no varían de odio una vez que lo conciben, ni concluyen la persecución de uno, aun cuando ya lo han hechado en el sepulcro»[21].

Sólo queda culpar al odio negro de los covachuelos y a la maldición guadalupana. Intenta dar una explicación venal a su desgracia, al describirse se asume como un ser cuya única alternativa es la dimensión de la sombra: «Yo estaba vestido de negro, con un sobretodo algo pardo y sombrero redondo. Pero como era de noche y mis ojos no dejaban fijarse los suyos, no tomó muy bien las señas»[22].

El fraile se oculta, aunque sospecha que «el bribón de Sánchez Tirado» lo siguió de oficio para cobrar los 10.000 que le ofreció el arzobispo, y acaba por creer que su condena es la maldición guadalupana. Esta maldición convierte a meros agentes en inquisidores, pues quieren ganarse a los americanos como supuestos defensores de la virgen morena. La acusación es tan grave como desmesurada: «Saben los pícaros que así como con pretexto de religión se subyugó a la América, así la Virgen de Guadalupe es el cabestro con que se llevan los mexicanos a beber agua en la fuente del burro. Y así como Haro pendoleó acá al pueblo la capa de Juan Diego, de

[20] *Mier*, Memorias, II, *op. cit. p. 196.*
[21] Ibid., *p. 196.*
[22] Ibid., *p. 196.*

que él se reía, para ocultarle bajo ella la persecución de un paisano suyo, precisamente porque era brillante, y alegaron para prender a Iturrigaray (que no aborrecía a los americanos) que había querido quemar el Santuario de Guadalupe con unos cirios de pólvora; así hacen allá todos para que se dejen montar y robar como caballos. El picarón caco de Branciforte le puso por eso acá Guadalupe a su hija; pero luego que volvió a España le mudó el nombre»[23].

En el sentido que tomará el *Manifiesto apologético* de 1821, en el párrafo de marras se inventa un dudoso «guadalupanismo de Estado» sostenido por los arzobispos y virreyes para mantener la dominación sobre la América mexicana y, sobre todo, para arruinar a un paisano tan brillante como él mismo. No hay indicios de que el sermón de 1794, al fin y al cabo una imprudente algarada criollista, haya tenido consecuencias inmediatas sobre la historia nacional y su vida religiosa. El escándalo se perdió tras su instigador, como una serpiente que libra el camino para seguir a su presa en la floresta. Si las cofradías guadalupanas españolas carecían de devotos o si el virrey Branciforte se avergonzó en Madrid del nombre de su hija, ya son lascas de piedra olvidada.

La imagen –no sé si la cuestión– guadalupana reaparecerá violentamente en 1810, contraviniendo, en el pendón del cura Hidalgo, la predicación heterodoxa de Mier. La historia mexicana, recién nacida, le daba la espalda al joven predicador olvidado: era la capa de Juan Diego y no el rostro del apóstol Tomás, el símbolo de la rebelión. Y fray Servando, hijo de políticos y eterno aspirante a abate de corte, contribuyó a la explosión independentista como asesor del virrey Iturrigaray. Vista desde Europa, la insurrección de Hidalgo y Morelos le pareció a Mier desfachatada, inoportuna y cruel. Pero la operación literaria del egotista ya tiene retorno: el sujeto de la tradición guadalupana ya es, *per secula seculorum*, fray Servando Teresa de Mier.

¿Por qué continuó la persecución contra Mier en España? Por la sencilla razón, ignorada a ratos por el memorialista, de que nunca había terminado. La condena final de Servando, una vez cerrado el expediente en la Real Academia de Historia y en el Consejo de Indias, fue la reclusión conventual de dos años en Santander. Y regresaba a España de fraile apóstata y clérigo vago: tan lo sabía que, desde Roma, ansiaba y temía reingresar a la boca del lobo. Que los covachuelos León y Sánchez Tirado le tuvieran inquina por razones extralegales es harto probable. Se le persigue de oficio. Sus enemigos, que según Mier ya habían perdido jurisdicción sobre él,

[23] Ibid., *p. 197.*

recurrieron como cualquier policía a sus antecedentes penales: «¿Qué medio inventará ahora el infernal covachuelo para echarme de la Corte? Ya se supone: la baraja acostumbrada de los informes reservados de Haro, como si fuese oráculo infalible, y su dicho prueba irrefragable»[24].

El fantasma del «masón» Núñez de Haro perseguirá, después de muerto y con saña jesuítica, a fray Servando, poniendo a funcionar a «los venales de la covachuela» pues «los malos se conocen, y [como los demonios, dice Santo Tomás] no se aman, pero concuerdan para hacer mal». Mier reproduce el conventículo de Liliput: un amigo que no le sirve de nada –don Zenón Alonso– contra los covachuelos, ahora sostenidos, por Marquina, alcalde de corte, a quien su víctima presenta como un antiguo abogado distraído, tropellón y brutal, siervo de Godoy que murió linchado a la caída del valido.

Esta vez el conventículo se vuelve concilio: Mier registra, por primera ocasión, una auténtica operación policíaca para prenderlo, pues los covachuelos fabrican «una orden real, que sólo al diablo podía ofrecerse, pues decía que interesaba a la vida y tranquilidad de sus majestades que fray Servando Mier fuese preso en el momento»[25].

Y así fue. Leamos el testimonio del doctor: «Rodeado de aquella multitud fui llevado al trote para la cárcel pública. Adentro me desataron, y cuando a la puerta de un calabozo me iban a registrar, advirtiendo que tenía un papelillo en francés que había quitado a un guardia de Corps, lo rasgué por medio. El alcaide se me echó encima para quitarme el papel, y me reí mucho después cuando lo vi muy pegado a los autos. Era una cartita que leída enseguida era muy buena, y se intitulaba *Carta de un vicario general a una joven convertida*; pero leída no más allá de la mitad de la llana, doblado a lo largo el papel, era una carta indecentísima de un ajo a una col. El ignorante alcaide había creído que era una cosa de Estado o conspiración. [...] Luego me preguntó el alcaide por mi edad, respondiéndole era de cuarenta años. 'Muy cuidado ha estado' –me dijo. De México salí de treinta y dos años, aunque apenas representaba veinticinco. A los cuarenta representaba treinta y dos; pero salí viejo y con canas de aquella prisión. Las de los españoles no son para detener a los hombres como deben ser, sino para matarlos»[26].

Al declarar tener cuarenta años a fines de 1803, quien solía ser escrupuloso con las fechas, destierra la duda sobre si nació en 1763 o 1765 a favor de la primera, ofreciéndonos otra entre sus escasas miradas en el espejo de

[24] Ibid., *p. 199.*
[25] Ibid., *pp. 199-200.*
[26] Ibid., *pp. 201-222.*

las memorias: aquel joven, más carismático que atractivo que predicaba entre la élite criolla, se dirigía, no sin vanidad, a una vejez lastrada de sufrimientos.

La detención, como siempre ocurre cuando el fraile se enfrenta a la autoridad, tiene su colorido picaresco. ¿A Servando le «siembran», aquel panfleto pornográfico los covachuelos, o lo traía consigo? La primera opción forma parte de las proverbiales prácticas de nuestras gendarmerías; la segunda, no me extrañaría.

Mier era un abate del Antiguo Régimen, aquel que el obispo apóstata de Autun, Talleyrand, exaltó como la más divertida de las épocas. Y en plena crónica de aquella detención –que será la más cruel en su vasto expediente carcelario– el eterno indiciado, con motivo del papelillo indecente, se permite traer a cuenta que estando en Valladolid, un prior jerónimo mandó revisar la correspondencia de tres sacerdotes franceses emigrados. Abriendo una carta vio un dibujo que creyó un croquis del puente de Valladolid, presunto secreto militar que los clérigos remitían a su patria. Tras conseguir un lector «inteligente en francés» resultó que «toda la carta se reducía a pedir un braguero, porque el clérigo estaba quebrado, y después de explicar las condiciones que debía tener el braguero, lo dibujaba. Este era el puente del prior de San Jerónimo. La risa y la chacota fue inmensa en Valladolid, y hasta los muchachos daban gritos a los jerónimos sobre el braguero». El braguero era un vendaje que requería el francés para contener una hernia[27].

Tras la anécdota Mier volverá a ocuparse de reconstruir aquella situación tan urgente: «Yo no sabía, ni podía imaginar el contenido de la orden real, y respondí que no tenía qué. El quería que a lo menos dijese dónde estaba mi baúl, pues me había cogido la llave...»[28]. Seguramente Servando ignoraba el contenido exacto de la nueva orden de aprensión, pero desde que salió de Italia ansiaba reanudar tanto como lo temía su guerra con los covachuelos. Absuelto del embrollo de 1794 pero sentenciado a una pena disciplinaria y huido por la raya de Francia, Mier no tenía motivo, esta vez, para quejarse de la injusticia. Como todos los perseguidos se declara inocente; pero como narrador olvida que él mismo ofrece los elementos para considerar, en buen romance, merecida su detención. Pero se pasma –y nosotros con él– ante las proporciones inusuales del operativo de la gendarmería.

Mier había acumulado, al menos desde su salida de España, una cantidad ya apreciable de suspicacias y delitos ante la autoridad. Prófugo reincidente, había desobedecido la clausura ordenada por su Orden en Santander.

[27] Ibid., *p. 201.*
[28] Ibid., *p. 202.*

Para escapar de ella, justamente había acelerado, más allá de la finiquitación canónica del asunto –el famoso y nunca visto breve– su secularización. Antes, había asistido al Concilio de la Iglesia «cismática» francesa, y después, cultivó relaciones con los condenados jansenistas italianos, éstas últimas fácilmente verificables por un recuerdito del herético concilio pistoyano, que Mier admitirá traer consigo.

Ello, más el hambre de los papirófagos, le daba ya un expediente digno de una orden real. Tan preocupado debería estar el *timebunt gentes* –la expresión es suya– de Madrid, Marquina, que Mier por primera vez expone la seguridad de sus protectores. Al pobre lego juanino de Quito que le había conseguido el colchón «fueron a prenderlo, y lo tuvieron cuarenta días en un cepo» y hasta a su patria lo acabaron por desterrar.

«Con el atropellamiento del lego», confiesa Servando, «estaban temblando todos los amigos que me habían hecho alguna caridad; pero ni aquél los había mentado, ni menté a ninguno, por más que el juez inquirió. Yo ya suponía que todo era maldad de León, y no debía envolver a ninguno en mi desgracia, ni creo que me obligase el juramento contra la caridad. El juramento no es vínculo de iniquidad. Bien que yo, cuando llegaron las declaraciones, se lo eludí al juez «¿Jura usted?», etc. El supuso con esto el juramento, y yo no. El único amigo mío a quien mortificó, fuera del lego, fue a don Francisco Zea, de quien yo no sé cómo llegó a saber que me conocía. Lo envió a llamar a las diez y media de la noche, y lo tuvo sólo en un camaranchón. Alumbrado con una débil luz hasta la media noche, para intimidarlo, y que descubriera, aunque sólo confesó que me había conocido en París, en casa del embajador de España [José Nicolás de Azara]»[29].

¿Qué tenía que ocultar el doctor Zea? ¿Por qué sólo «confesó» cómo había conocido a Mier? Sabemos que el botánico, compañero de correrías de don Celestino Mutis, no estaba en situación de poner a buen recaudo el nombre de Servando. Precisamente entre 1801 y 1808, era director del Jardín Botánico de Madrid, pues se le había prohibido regresar a América por haber conspirado en 1794 con el independentista Nariño. ¿Mier nos estaba tratando de decir que desde comienzos de siglo participaba en planes revolucionarios? ¿O desde la retrospección de quince años se inventa un pasado independentista?

Hay que meditar la respuesta. Los amigos americanos y europeos de Mier formaban parte, sin duda, de variadas heterodoxias políticas y religiosas. Pero más allá de su criollismo y de su abominación de España, no hay indicios que en 1803 el fraile tuviera un verdadero pensamiento independen-

[29] Ibid., *pp. 202-203.*

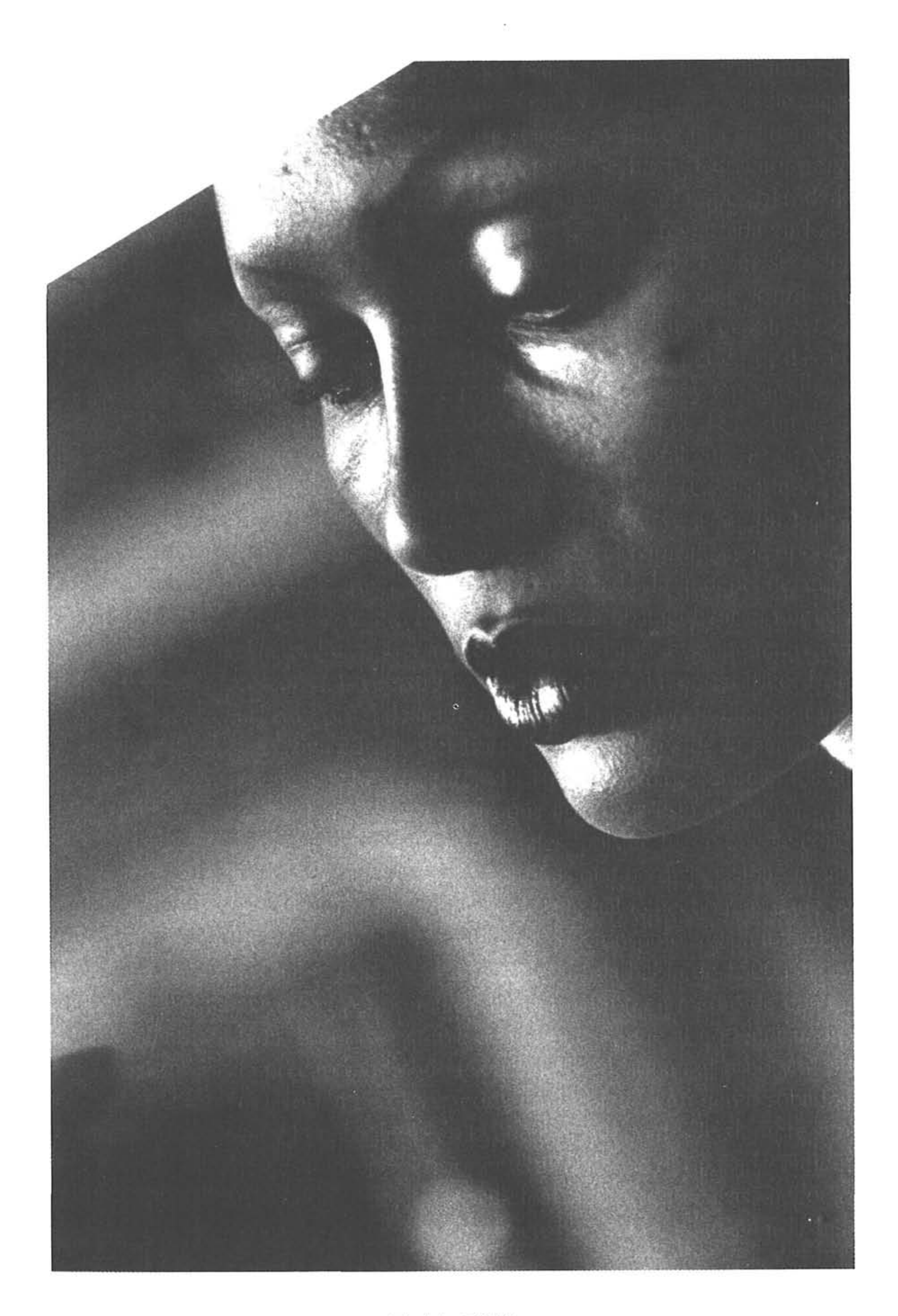
tista ni hiciese política. Pero de haberlo tenido, no lo habría anotado ni en la *Apología* ni en la *Relación*, que redactadas bajo el cerrojo del virreinato eran alegatos escritos para probar su inocencia. Aunque el fraile tratase de excitar el antiespañolismo de sus carceleros y rescatar su dignidad eclesiástica, detenido en la Inquisición por haberse internado con Mina en México, mal hubiera hecho Servando en agravar su situación retratándose como conspirador desde 1803.

Volvamos al covachuelo ganoso de hundir a Mier con su baúl. Pero «yo no tenía más que mis libros y mis breves, que eran siete, y una lámina que me habían regalado del Consilio Pistoya. Con esto le bastaba a León para hacerme daño, el cual sabía yo que había de pedir todos mis papeles, como hizo en Burgos, para quedarse con ellos, dejarme sin documentos, para atacarme desprovisto, y dejarme sin arbitrios para comer con mi misa, o para hallar algo con que acriminarme»[30].

El duelo entre Servando Teresa de Mier y Francisco Antonio León, que algún novelista habría de escribir desde el lugar del fantasmal perseguidor, repite la pauta conocida. León no encuentra entre los papeles incautados el título doctoral de Mier. Lo acusa de impostura. Se utiliza en su contra el papelillo soez del guardia de Corps. Da comienzo otro proceso contra Mier, quizá el único que estuvo a punto de destruirlo.

España es y será siempre para el Anarcasis americano el pudridero de los Austria y de los Borbones: «Allí están también –en el Escorial– los sepulcros de los reyes, junto a la sacristía. Es una pequeña bóveda toda cubierta de jaspe de aguas, a la que se baja por escalones de lo mismo, y en unas urnitas de lo mismo están con sus letreros los huesos de los reyes, reinas e infantas que dejan sucesión. He dicho los huesos, porque a los reyes en muriendo los llevan al pudridero. Allí los ponen bajo un goteadero de agua que va cayendo gota a gota y pudriendo la carne, hasta que se quedan los huesos blancos como el papel. Todavía cuando yo estuve decían que estaba Carlos III en el pudridero. Yo estuve en aquella bóveda haciendo las reflexiones correspondientes sobre la fragilidad de las cosas humanas»[31].

[30] Ibid., *p. 203.*
[31] Ibid., *pp. 169-170.*



Modelo (1974)

Humboldt, los piratas y el desastre en Venezuela

Gustavo Valle

A Vicente Troya

El 18 de noviembre de 1799, Alejandro de Humboldt partía en barco de las costas orientales de Venezuela hacia el litoral central. Su plan consistía en arribar al puerto de La Guaira y ascender por el pedregoso camino montañero hasta la ciudad de Caracas. Después de hacer una navegación de cabotaje en sentido oeste, a lo largo de las costas del bravo mar de las Antillas, observó con estupor la aparición de las cumbres de esta serranía costanera (el Ávila), en cuyas faldas se refugia el agitado puerto de La Guaira: «*Tan engrosada parece la masa de montañas cuanto por primera vez se* la percibe del lado del mar, que creíamos ver los Pirineos o los Alpes, despojados de las nieves, alzándose del seno de las aguas». A juzgar por su fuerte oleaje, La Guaira venía a ser, más que un puerto, una rada. El desembarco de mercancía y las acciones propias de un puerto se realizaban no sin dificultad. Se trataba de un lugar más apropiado para la defensa y prácticas militares, que para el comercio y la tranquila navegación. Su estratégico emplazamiento, situado en la ladera de una colina regularmente fortificada, la protegía celosamente de los ataques desde el mar. Los tiburones abundaban en sus aguas, aunque el mismo Humboldt les otorga una actitud benévola e indiferente hacia los hombres de la zona que arriesgaban el físico bañándose en sus aguas.

Fundada presumiblemente por don Pedro de Osorio en 1587, La Guaira ofrecía un puerto seguro y próximo a la capital: «en buenas mulas no se gastaba sino tres horas para ir del puerto de La Guaira a Caracas». El proyecto de Humboldt (tan ilustrado y enciclopédico) era hacer un levantamiento científico de la zona, que incluyera registros termométricos, barométricos, topográficos, geológicos, astronómicos, botánicos, etc., todo esto bañado por las contingencias y placeres del viajero y la más viva y saludable curiosidad germana.

Para aquella época La Guaira era azotada por la mortífera fiebre amarilla, y entre los habitantes más ilustrados de la zona se debatía el origen de la temible enfermedad. Un grupo aseguraba que un navío americano había

traído consigo el mal. Se trataba de un bergantín venido de Filadelfia que había puesto al cuidado de los médicos españoles de La Guaira, un grupo de «americanos del norte, atacados de tifo». Otro grupo pensaba que la enfermedad, lejos de ser foránea, había nacido allí mismo, argumentando para ello una «alteración extraordinaria en la constitución atmosférica», causada por la crecida y desbordamiento del río de La Guaira: «Este torrente –apunta Humboldt–, que por lo general no tiene diez pulgadas de hondo tuvo, después de sesenta horas de lluvia en las montañas, una crecida tan extraordinaria, que arrastró troncos de árboles y masas de rocas de un volumen considerable. El agua medía durante la crecida de 30 a 40 pies de anchura por ocho a diez pies de profundidad. Suponíase que había salido de algún depósito subterráneo formado por infiltraciones sucesivas en las tierras movedizas y nuevamente desmontadas. Varias casas fueron arrebatadas por el torrente... Más de treinta personas perecieron».

La ingente cantidad de agua estancada a consecuencia de las lluvias y del aumento del caudal del río, provocaron la emanación de miasmas y gases tóxicos que pudieron haber acelerado el desarrollo de la fiebre amarilla en la zona. Además –observa Humboldt–, «reinan a menudo en Macuto y Caraballeda (poblaciones venidas de La Guaira) fiebres intermitentes, pútridas y biliosas». Humboldt estaba al tanto de los peligros de contagio y siguió los consejos de los lugareños que le indicaban dormir, no en La Guaira, sino «más arriba de la villa de Maiquetía»: lugar donde los vientos más templados esparcen y difuminan posibles aires miasmáticos, nauseabundos.

La estancia de Humboldt en La Guaira y sus alrededores fue de un poco más de dos meses, a juzgar por las cartas que envía antes y durante su estadía. En una de ellas, dirigida al barón von Zach, y fechada en Cumaná el 17 de noviembre de 1799, anuncia su salida al puerto de Caracas para el día siguiente. En otra, fechada en La Guaira el 5 de pluvioso, año VIII (calendario republicano francés), y dirigida a A. F. Fourcroy, anuncia su pronta salida hacia Caracas por temor al contagio. Es decir, en poco más de dos meses, Humboldt no se contagia de una fiebre amarilla inevitablemente mortal, pero gracias a esta viva preocupación nos legó el relato[1] de un desastre natural de características casi idénticas al sufrido recientemente en la misma zona. El río que menciona Humboldt con el nombre de La Guaira, corresponde a la pequeña quebrada Osorio que atraviesa con su hilo de

[1] *La tragedia que relata Humboldt ocurrió exactamente a mediados del mes de febrero de 1798. Las autoridades coloniales de turno prepararon un detallado expediente al Alto Tribunal de Caracas, que fue a reposar en los Archivos Nacionales hasta el 19 de enero de 1939, fecha en que Andrés Hernández Pino publica una copia en su columna «Divulgaciones Históricas del Archivo Nacional», en el periódico* El Universal *de Caracas.*

agua todo el casco antiguo de la ciudad, y que crece de forma sorpresiva y descomunal cuando las lluvias descargan largamente en las montañas.

El relato de Humboldt guarda similitudes francamente sorprendentes con la tragedia ocurrida el mes de diciembre de 1999: largas horas ininterrumpidas de precipitaciones; troncos de árboles y grupos de rocas gigantescos que bajan desde el cerro del Ávila hasta las poblaciones costeras; grandes masas de agua depositadas en el seno de la montaña arcillosa que, como si se tratara de la rotura de un dique, se arrojan desde lo alto; casas arrancadas de raíz y sepultadas por el lodo. Incluso el número de muertos a causa del desastre es en algo equivalente al actual. Humboldt habla de 6000 a 8000 habitantes para la época, y en su relato registra 30 muertos. Es decir, hablamos de cerca de un 1% de la población.

Siendo uno de los principales puertos del país, a través de la Guaira no sólo llegaron alimentos, herramientas, enseres y productos diversos provenientes de Europa, sino también las noticias y los libros generados por el pensamiento republicano francés, que traían la doctrina y la esperanza de la emancipación a una clase criolla boyante en lo económico pero ignorada y marginada en los asuntos políticos. Así La Guaira, a través del concurso de ilustrados lugareños como José María España y Manuel Gual, fue el primer enclave libertario organizado de Venezuela (e incluso de América)[2], hasta el punto de trazar una inteligente estrategia de rebelión a nivel nacional, con la participación y el apoyo de un gran número de personas influyentes. La conspiración, sin embargo, fue descubierta poco antes de llevarse a cabo, y ambos «protomártires de la independencia» (romántico nombre que la historia les ha obsequiado) fueron pasados, de inmediato, por las armas. A José María España le deparó un final espantoso: fue sentenciado a la horca «y ser arrastrado a la cola de una bestia de albarda y después de muerto a ser descuartizado, poniendo su cabeza en una jaula de hierro a la entrada de la Guaira, y sus cuartos a la del pueblo de Macuto». En el embargo practicado en la casa de España, se encontró una vasta biblioteca en diversos idiomas y más de ochenta legajos escritos de su puño y letra.

En 1585, el temible Sir Francis Drake se apoderó de la ciudad de Santo Domingo y la saqueó. Luego repitió en la hermosa Cartagena de Indias, quedando el puerto de Caracas (La Guaira) en Venezuela como próximo y

[2] *Muchos historiadores coinciden en ver este movimiento de Gual y España como el verdadero primer movimiento independizante de América con características revolucionarias, propagación de su doctrina, promulgación de constituciones, creación de banderas, participación de amplios sectores de la vida nacional, y la declaración expresa de libertad, igualdad y fraternidad.*

apetecible botín. En la ciudad capital la alarma estaba dada, y sus gentes andaban muy inquietas por el peligro inminente. Era época en que piratas y filibusteros azotaban a placer las costas del mar de las Antillas. Imagino al duro de Drake deambulando su crueldad con elegancia, como si se tratase de un Burt Lancaster sobre la proa del *Bourford*, o algo parecido. El despiadado Capitán Flint de *La isla del tesoro* escogió «frente a Caracas» el lugar donde enterrar su cuantioso botín. La mitología filibustera es rica, y la zona del Caribe será para siempre una inmejorable locación cinematográfica[3].

Una joyita titulada *Diario de la expedición de la Guaira y Puerto Cabello, bajo el mando del comodoro Charles Knowels*, relata el ataque de una escuadra inglesa de 19 naves al puerto de La Guaira. La narración es inquietante y hermosa. Las órdenes de Knowels eran las de tomar el puerto y «librar a sus habitantes de la tiranía de la Compañía española Guipuzcoana»[4]. En realidad eran piratas profesionales al servicio de la corona británica muy fuertemente armados, con barcos de gran envergadura de más de 70 cañones. Todo comenzó a las seis de la mañana del 2 de marzo de 1743, siendo la plaza de la Guaira defendida por el comandante de la guarnición don Mateo Gual y Pueyo (abuelo del «protomártir» Manuel Gual). Para comunicar la alarma a la capital, primero se escucharon dos disparos de cañón en el baluarte de la Caleta (La Guaira), que a su vez fueron repetidos por los cuerpos de guardia de Torrequemada, la Venta, la Cumbre y el Castillito, hasta llegar la noticia a Caracas: «escuadra enemiga a la vista en el puerto». Se trataba del telégrafo de artillería que advertía a los habitantes de la capital sobre cualquier peligro y riesgo venido del Caribe. El relato es, en el fondo, el de una «gloriosa» victoria por parte de las gentes del puerto venezolano luego de 5 días de fuego cruzado e intenso. Imaginemos 19 naves inglesas alineadas estratégicamente, escupiendo «balas de libra y media, bombas comunes, bombas incendiarias y granadas», hasta sumar más de nueve mil disparos sobre el pequeño poblado de La Guaira. Las bombas incendiarias hicieron estragos en un edificio cuyo almacén albergaba 100 quintales de pólvora. Una bomba destruyó los cañones del fuerte San Gerónimo, y ya los ingleses comenzaban a dar gritos de victoria. Sin embargo, la agitación de las aguas del puerto jugó a favor de los de tierra,

[3] *La fama de Sir Francis Drake era tan grande, que todo pirata inglés que rondara las costas venezolanas era confundido con él. Así, el cronista español Oviedo y Baños le atribuye a Drake la toma de La Guaira y Caracas, cuando en realidad se trató del capitán Amyas Preston, quien llegó a Venezuela con la primera expedición de Sir Walter Raleigh.*

[4] *Esta compañía comercial vasca monopolizó los intercambios comerciales de Venezuela durante los años de la colonia. Su instauración fue pieza fundamental para acabar con el contrabando de los corsarios holandeses y la desatada piratería en el puerto.*

obligando a los ingleses a practicar una puntería dudosa. Esto fue aprovechado por el comandante Gual y Pueyo para descargar repetidamente los 94 cañones de sus fortificaciones, y hacer mucho daño en las embarcaciones inglesas, que debieron retirarse hacia Curaçao, gravemente maltratadas. La victoria, que en principio parecía imposible, dada la capacidad de destrucción de la escuadra inglesa, fue registrada en los anales nacionales como una gran hazaña militar, a pesar de haber sufrido La Guaira y sus pobladores, una gran destrucción a causa de los miles de cañonazos. La ciudad ha debido lucir su aspecto más triste y desolador, con muchas de sus edificaciones reventadas por la acción repetida de las bombas, y visiblemente agujereadas e inservibles sus calles y terrenos.

Varios años más tarde, el 26 de marzo de 1812, un devastador terremoto causa estragos en Caracas y todo el litoral central de Venezuela, incluyendo La Guaira y sus poblaciones vecinas (Caraballeda, Naigüatá, Macuto, etc.). Es este desastre natural el que sirve a Simón Bolívar para elevar su famosa consigna republicana: «Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella». Recientemente inaugurada la independencia, ni la naturaleza misma –a juicio de Bolívar– iba a obstaculizar el nuevo proceso. La frase está preñada del mejor romanticismo hispanoamericano, y la memoria colectiva la registra junto a su correlato iconográfico: Bolívar, subido sobre las ruinas del desastre, arenga a la población desesperanzada[5].

En una partida del libro de defunciones de la parroquia de La Guaira se puede leer lo siguiente: «El 16 de marzo de ochocientos doce, hubo un fuerte y espantoso terremoto que arruinó a esta población, en el que se perdieron muchos libros parroquiales, porque luego que se concluyó el terremoto se levantó una nube de ladrones que no dispensaban cosa alguna: el latrocinio fue tanto, que se dudó de qué había hecho más daño, si el terremoto que arruinó la población o el hurto que despojó a cada uno de lo que el terremoto les había dejado». La misma partida habla de 1500 personas fallecidas.

Ante el panorama de la destrucción en medio de una ciudad rota y desolada, brota una «nube de ladrones», que al no tener nada y sólo contar con la precaria vida que les queda, se destinan al robo y al pillaje quizás como una forma de paliar, con algún objeto o alimento robados, la terrible miseria y la ignorancia en la que han estado desde siempre sumergidos. El pillaje desatado posteriormente al desastre del pasado diciembre de 1999, que tuvo como objetivo principal numerosas casas, negocios diversos, y los *containers* del puerto repletos de mercancía, guarda insólitas semejanzas

[5] *Se trata de un famoso cuadro del pintor Tito Salas titulado* El terremoto de 1812 [192(?)]. *Casa natal de Simón Bolívar.*

en cuanto a la agresividad y desmanes cometidos. La destrucción viene a abrir una peligrosa válvula de escape de contenido social, revelando una población fracturada en su dignidad, y profundamente confundida por la acción del cataclismo.

Ahora bien, no sólo los devastadores caprichos de la naturaleza acudieron a estas tierras poco afortunadas. El uso y el abuso de que fue objeto la cordillera costanera que colinda con La Guaira por el norte y con Caracas por el sur, llamada comúnmente el Ávila; la intensa explotación agrícola y agropecuaria que durante muchos años produjo el cansancio y la erosión de parte de sus tierras, testimonia y revela cómo también la mano del hombre y su intervención irracional son responsables de muchas de las «alteraciones extraordinarias de la constitución atmosférica».

Ya el sabio y científico Henri Pittier, llegado a Venezuela por los años 20, y que más tarde se haría cargo del observatorio de Caracas, realizó un estudio pormenorizado de las precipitaciones y de la temperatura de la zona. Allí advierte que las mediciones efectuadas a lo largo de cuarenta años acusaban variaciones drásticas, y atribuyó esto a la deforestación y sus terribles consecuencias: «La tala exagerada de los bosques, ayudada luego por el constante recorrido de millares de cabezas de ganado cabrío, causó la desaparición del suelo fértil y la desnudación de las vertientes». La pérdida de selvas en las alturas del Ávila, donde se encuentran los nacimientos de sus múltiples ríos, impide la condensación necesaria para la creación de los manantiales. Cuando por accidente se encuentran y chocan masas aéreas frías y calientes, entonces se producen fuertes aguaceros cuyas aguas correrán sobre superficies ya erosionadas, arrastrando consigo grandes cantidades de detritos de todo tipo, hasta llegar a las poblaciones asentadas en las faldas de la montaña, con gran fuerza y capacidad destructora. Las sabias advertencias de Henri Pittier fueron escuchadas y se emprendió un programa de reforestación con características, sin embargo, algo excéntricas: las partes erosionadas por la acción de los agricultores o los incendios, fueron repobladas de eucaliptos y pinos, árboles, sin duda, de gran belleza, pero inapropiados para la constitución y características del Ávila. La consecuencia fue un mayor resecamiento del suelo y su progresivo deterioro químico, impidiendo así el nacimiento de especies autóctonas, y acelerando el proceso de erosión.

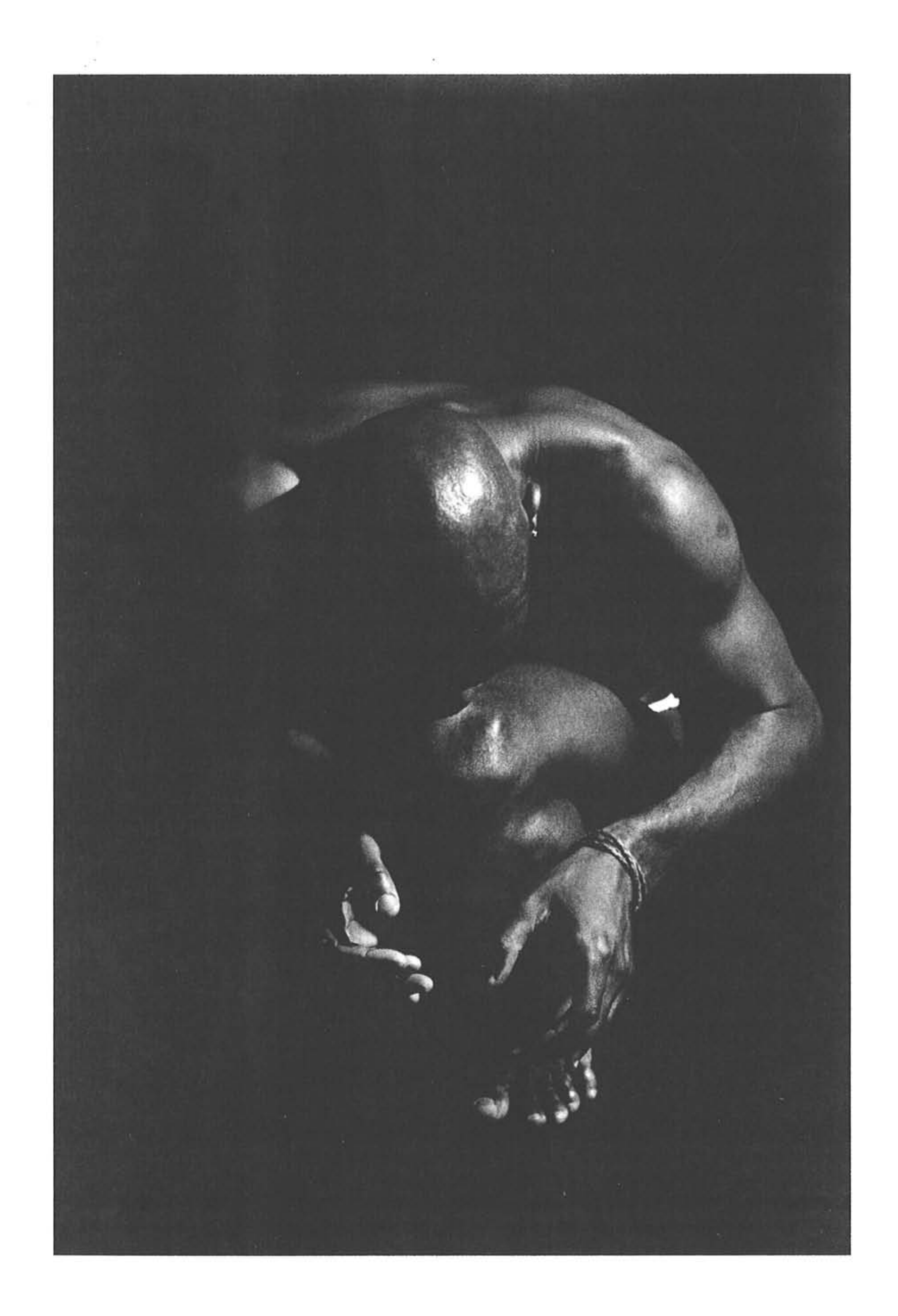
En febrero de 1951 se registra otro diluvio en la misma zona: 36 horas ininterrumpidas de lluvia, todos los ríos desbordados, gran cantidad de muertos, desaparecidos y viviendas destruidas. Con el mismo reloj caprichoso con que se suceden los terremotos, nuevamente la montaña mostraba su rostro menos amigable. La carretera que comunicaba La Guaira con Caracas sufrió más de 100 derrumbes, y la línea ferroviaria cerca de 180

derrumbes. Como la construcción de la autopista ya estaba avanzando con rapidez, se tomó la decisión de abandonar dicha línea ferroviaria, prácticamente destruida, sin prever ningún plan de sustitución o desvío para el tren. Las lluvias ayudaron a darle muerte a un medio de transporte que ya la oronda nación petrolera había sentenciado y despreciado, a cambio de los beneficios del asfalto y el confort del automóvil.

El desastre natural del pasado diciembre de 1999 arrojó la escalofriante cifra de 50.000 muertos, la mayoría desaparecidos. El paso de las rocas y los troncos gigantes, y la avalancha de lodo que bajó desde las cumbres, han hecho del terreno un espacio irreconocible, y ahora otro mapa es necesario para orientarse. Los barrios residenciales, los lugares del turismo y desahogo de las gentes, conforman ahora una arqueología espantosa. Bajo cuatro metros de lodo se esconde una nueva capa geológica, como si se tratase de una escena pompeyana. Recorrer esos terrenos dejó en mí la marca de una profunda incredulidad: ¿cómo pudo suceder esto? Fue como asistir, no a la marcha sino al salto súbito de los procesos naturales, que suelen tomarse millones de años. Los cadáveres se convertirán en anónimos fósiles; las casas albergarán huéspedes subterráneos.

Entre los ataques piratas, el martirio de sus héroes, los terremotos y estas periódicas avalanchas tropicales, La Guaira y todas las poblaciones situadas en las faldas del Ávila, acumulan en sus archivos una historia dolorosa.

Ignoro si Humboldt habrá dado finalmente con la procedencia de la terrible fiebre amarilla en las costas venezolanas, pero lo que sí es cierto es que su afán ilustrado, su olfato enciclopédico y la habilidad de su pluma nos obsequiaron, casi por casualidad, uno de los primeros relatos de un desastre que se ha repetido a lo largo de las épocas y que, sin embargo, no cuenta todavía con nombre propio. Aluvión, cataclismo, aguacero, alud, etc., no parecen ser voces que caractericen suficientemente la magnitud de la tragedia. Los huracanes del Caribe son bautizados de inmediato: Andrew, Bret, Mitch. Los terremotos adoptan el nombre de la ciudad donde tiemblan. Pero esta periódica avalancha de lodo no cuenta todavía con denominación propia. Se nos ha quedado anónima en medio del espanto. Quizá esta falta de nombre reconocible por todos y para todos, la ausencia de una voz exacta y a la vez popular, sea la causa de una gigantesca desmemoria, y el motivo de la ausencia de toda prevención. Las palabras, las crónicas caen en el olvido, se archivan en una cámara de polvo y duermen largamente sin que nadie, al parecer, rescate y recoja su experiencia. Vivimos una suerte de círculo de la ignorancia, y en él giramos y giramos hasta perdernos y caer muertos. Nuestra prevención, cuando aparece, consiste, no en pre-venir sino en pre-llegar. Es decir, llegar antes que nadie, inoportunamente, ignorando cualquier aviso.



Bailarín (1978)

Voltaire mira el terremoto de Lisboa (2)*

Fernando Escalante

La idea de la bondad natural, con acentos más o menos primitivistas, es indispensable para la retórica radical de Rousseau en adelante, que atribuye toda forma de sufrimiento a los torcidos artificios de la cultura. Para la Ilustración, en general, la Naturaleza presenta sobre todo un modelo de orden[1]; la única dificultad consiste en situar el sufrimiento dentro de ese orden, de modo que tenga sentido. Corrijo: no la única, porque el mecanismo de la Naturaleza sería capaz, a fin de cuentas, de hacer inevitable el dolor, pero nunca por sí mismo podría hacerlo justo. Esa angustia, más o menos inarticulada, late en el fondo del entusiasmo ilustrado.

Había sufrimientos que eran producto de la ignorancia y se suprimirían con la educación; había otros, muchos otros, que resultaban de la injusticia de un orden irracional, y que podían remediarse con buenas leyes. Y estaban las esperanzas que despertaba la ciencia, la ilusión de una paz perpetua, es decir: había que pensar en acabar con el sufrimiento, porque no era justificable. De la limpia teodicea de Leibniz quedaba, al mediar el siglo dieciocho, entre el público ilustrado, casi sólo la necesidad moral de que el *malum physicum* estuviese condicionado como medio para un fin superior o como parte indispensable de un todo más perfecto.

Muy en breve, ése es el ánimo del público que lee a Voltaire; mira una catástrofe similar a otras, pero la mira con una mirada distinta. El poema, por otra parte, es una profesión de fe deísta y una defensa de la Divina Providencia; no obstante, está tramado de tal modo que muestra, sin mayor disimulo, que no hay otra razón para creer sino la angustia.

Conviene verlo con detenimiento. El prefacio es un breve comentario de las ideas de Leibniz y Pope; en particular, la idea de que sea éste el mejor

* *La primera parte de este trabajo fue publicada en el número 600.*

[1] *Incluso hoy en día resulta extraña la idea contraria: la Naturaleza como desorden, desmesura. «¿Queréis vivir 'según la naturaleza'? ¡Oh nobles estoicos, qué embuste de palabras! Imaginaos a un ser como la naturaleza, que es derrochadora sin medida, indiferente sin medida, que carece de intenciones y miramientos, de piedad y justicia, que es feraz y estéril e incierta al mismo tiempo, imaginaos la indiferencia misma como poder ¿cómo* podríais *vivir vosotros según su indiferencia?» F. Nietzsche,* Más allá del bien y del mal, *Traducción de A. Sánchez-Pascual, Madrid: Alianza, 1997, p. 30.*

de los mundos posibles y que lo que en apariencia es un mal viene a resultar, a fin de cuentas, un bien superior. Habla de ambos y, en general, de los «filósofos» que piensan así, pero el texto que mejor se acomoda para su intención es el de Pope, que carece de sofisticación teológica pero es, a cambio, mucho más persuasivo para la imaginación moderna:

> All are but parts of one stupenduous whole,
> Whose body Nature is, and God the soul;
> [...]
> All nature is but art, unknown to thee:
> All chance, direction, which thou canst not see:
> All discord, harmony not understood;
> All partial evil, universal good[2].

Voltaire comienza el prefacio con la tranquila seguridad de quien afirma un lugar común; y sin embargo, está todo el resto contenido en las dudas que apenas –a duras penas– se insinúan en el primer párrafo:

> Todo está arreglado, todo está ordenado, sin duda, por la Providencia; pero es demasiado evidente, desde hace mucho, que no está todo dispuesto para nuestro bienestar presente[3].

Un lugar común, es cierto. Que señala, con mucha cortesía, dónde están las grietas de la teodicea. La idea del orden es indispensable; más necesaria, incluso, para la mentalidad racionalista que para el cristianismo tradicional. Ahora bien: si el orden es el de la Providencia, significa que es un orden moral, no sólo necesario sino justo y bueno. Dicho de otro modo: el orden sería explicable, en términos humanos, como forma de la justicia.

«Todo está ordenado, sin duda, por la Providencia»; es algo tan obvio que no necesita ni decirse. A menos que haya lugar a dudas.

Por otro lado, que no todo está dispuesto «para nuestro bienestar presente» es otra verdad de Perogrullo. Lo curioso es que haya que decirlo. Curioso que se subraye el tiempo –*bien-être présent*– que obliga a pensar, automáticamente, en nuestro bienestar futuro. Otra vez, para un cristiano es algo obvio que la vida futura es una inversión de ésta, y que el bienestar

[2] *Alexander Pope,* An Essay on Man, *en.Alan Jacobs (Ed.)* The Element Book of Mystical Verse, *Rockport, Mass.: Element, 1997, p. 201. («Todas son partes de un todo magnífico,/ Cuyo cuerpo es la Naturaleza, cuya alma es Dios; [...] Toda naturaleza es un arte, aunque no lo sepas;/ Todo azar, sentido, que no puedes reconocer:/ Toda discordia, armonía incomprendida;/ Todo mal parcial, un bien universal»).*

[3] *Voltaire,* «Poème sur le désastre de Lisbonne», op. cit., *p. 301.*

futuro se paga con sacrificios presentes. El bienestar presente no tiene mayor importancia, a menos que haya dudas sobre el bienestar futuro.

Lo que dice Voltaire, desde ese primer párrafo, es que la idea de un orden providencial, moralmente significativo, no tiene más justificación ni fundamento que nuestra necesidad de creer en él; y que el bienestar de la vida futura es un consuelo, imaginado del mismo modo, a partir de una necesidad emotiva. Un poco más adelante es más explícito. Dice que el lema de Pope, que todo está bien en este mundo pretende refutar la doctrina tradicional del pecado y la naturaleza caída del hombre; pero dice que es una salida en falso. Que por negar la culpa del hombre como origen de todos los males, niega lo evidente: que esos males existen.

La opción alternativa, que Voltaire desecha como imposible, consiste en afirmar que no hay un significado moral del sufrimiento. Ahí toca fondo la angustia ilustrada. El autor, dice Voltaire de sí mismo,

> se rebela contra los abusos que pueden cometerse con el viejo axioma Todo está bien. Adopta la triste y más antigua verdad, reconocida por todos los hombres, de que el mal existe en la tierra; sostiene que el lema Todo está bien, tomado en un sentido absoluto y sin la esperanza de un futuro, no es sino un insulto para los dolores de nuestra vida[4].

Insisto: el dolor presente es un mal, que por sí solo dice que en este mundo no hay un orden moral ni benéfico ni orientado hacia la felicidad. De modo que hay la necesidad de imaginar otro orden, otra vida, como consuelo y compensación. Pero no hay otra razón para creer en ello, sino que lo necesitamos para no desesperar:

> dice que la esperanza de un desarrollo de nuestro ser en un nuevo orden de cosas es lo único que puede consolarnos de las desdichas presentes, y que la bondad de la Providencia es el único asilo al que el hombre puede recurrir en las tinieblas de su razón y en las calamidades de su naturaleza débil y mortal[5].

La amable sugerencia de las dudas concluye así, con la ironía, un poco amarga, de una invitación al oscurantismo: de parte de Voltaire.

El argumento que podría adivinarse en el texto leyéndolo así, de mala fe, sería muy similar al que había publicado David Hume unos años antes, en su *Investigación sobre el conocimiento humano*. En lo sustantivo, Hume

[4] Ibid., *p. 302*.
[5] Ibid., *p. 303*.

dice que cualquier conjetura acerca de las intenciones o planes de la divinidad es lógicamente inconsistente; no es posible saber, a partir del orden del mundo, cuáles sean los designios de un ser al que no conocemos sino mediante el mundo.

Lo que sucede, sigue Hume, es que imputamos a Dios motivaciones y medidas humanas, que «tácitamente nos consideramos como en el lugar del Ser Supremo y concluimos que en toda ocasión mantendrá la misma conducta que nosotros mismos en su situación hubiéramos adoptado como razonable y digna de elección»[6]. Es decir: cuando pensamos a Dios justo, preocupado por otorgar recompensas a la virtud y reparar el sufrimiento en la vida futura, lo que hacemos es hacernos un Dios a la medida de nuestras carencias y de nuestro desconcierto.

No obstante, Hume concede que la idea puede ser útil, a fin de cuentas; el matiz resulta más devastador que el argumento lógico:

> considera que los hombres no razonan de la misma manera que tú, sino que llegan a muchas conclusiones a partir de su creencia en la existencia divina y suponen que la deidad inflingirá castigos por el mal, y concederá a la virtud más recompensas de las que aparecen en el curso normal de la naturaleza. La cuestión no es si su razonamiento es o no justo. Su influjo sobre su vida y conducta es de todas maneras el mismo[7].

El razonamiento es de una agudeza extraordinaria, equiparable a su sentido práctico. Y le lleva a decir, a renglón seguido, que quienes intentan desengañar a los hombres de esos prejuicios, «podrán ser buenos razonadores, pero no puedo admitir que sean buenos ciudadanos y políticos»[8]. Dicho de otro modo, conviene la ilusión de la divina providencia por razones de orden público. Algo que, en privado, también sostendría Voltaire. En esa última extraña defensa de la Providencia como agente de policía hubo una breve coincidencia de ateos, deístas y cristianos, que señala el principio de la interpretación propiamente moderna del sufrimiento. Pero hemos de volver a ello con calma, después de leer el texto de Voltaire.

El poema es argumentativo, declamatorio y sentimental, pero por todo eso es útil para nuestro propósito. Lo primero que salta a la vista es el gesto desmedido, grandilocuente, con que señala la destrucción causada por el terremoto, como si fuese algo nunca visto[9].

[6] *David Hume,* Investigación sobre el conocimiento humano, *traducción de Jaime de Salas. Madrid: Alianza, 1981, p. 172. La edición original es de 1748.*

[7] Ibid., *p. 173.*

[8] Ibid., *p. 174.*

[9] *Un tono que recuerda –y me disculpo por la comparación– al del periodismo contemporáneo, cuando se refiere a cualquier desastre natural.*

> Filósofos engañados que gritáis: «Todo está bien»; acudid a contemplar esas ruinas horribles, esos despojos, jirones, desdichadas cenizas, esas mujeres y niños amontonados unos sobre otros...[10].

Más todavía: la imagen del sufrimiento se convierte, por sí sola, en argumento. Un argumento que se quiere definitivo, contundente. En lo cual se acusa un cambio en la sensibilidad, tanto de Voltaire como de su público; el dolor humano ha adquirido un peso diferente: importa, escandaliza, conmueve mucho más fácilmente[11]. Y se resiste a ser transformado en otra cosa, a ser visto como máscara de otra cosa. Las formas tradicionales de la resignación y la justificación del dolor parecen obviamente falsas, inaceptables.

> ¿Diréis, contemplando ese montón de víctimas: «Dios se ha vengado, su muerte es el pago de sus crímenes»?[12].

Habría que decir que sí. Los teólogos cristianos habían dicho siempre cosas parecidas; las decían en tiempos de Voltaire, con perfecta claridad y buena conciencia. Otra vez, con su espectacularidad, tomo como ejemplo a Jonathan Edwards:

> [...] es el caso, respecto a toda la humanidad en todos los tiempos, que por el demérito de su propia naturaleza pecadora, a juicio de la ley de Dios, que es perfectamente consonante con la verdad, y muestra las cosas bajo su verdadero aspecto, [los hombres] son con justicia acreedores de la maldición de Dios, la muerte eterna y la ruina; lo cual debe suceder, a menos que la gracia o el favor del legislador se interpongan y la misericordia les otorgue el perdón y la salvación[13].

No obstante, y a pesar de su persistencia, en el siglo dieciocho esa postura ha comenzado a ser marginal en Occidente, y no sólo entre el público culto. De modo que cuando vuelve a hablar del asunto –del terremoto de Lisboa y en particular del poema de Voltaire– cien años después De Mais-

[10] *Voltaire,* «Poème sur le desastre...», op. cit., *p. 304.*

[11] *Piénsese, como contraste, en la seca indiferencia de los cronistas medievales, o en el tono habitual de la tradición estoica, la distancia y serenidad con que refiere Montaigne casos lastimosos: «No hay nada que sea malo en la vida para quien ha comprendido que la privación de la vida no es un mal». Montaigne, Lib. I, cap. XX, «Que philosopher c'est apprendre à mourir»,* Essais, *Ed. P. Michel, Paris: Gallimard, 1965, vol. I, p. 149.*

[12] *Voltaire*, op. cit., *p. 304.*

[13] *Jonathan Edwards, «The Great Christian Doctrine of Original Sin Defended»,* The works of Jonathan Edwards, *Peabody, Mass.: Hendrickson Pub., 1998 [reprinted, ed. 1834] Vol. I, p. 149.*

tre resulta un excéntrico: «Sin duda que habría niños en Lisboa, como los habría en Herculano en el año 79 de nuestra era; lo mismo que los había en Dijón algún tiempo antes o como los había, si queréis, en el tiempo del Diluvio. Cuando Dios castiga una sociedad cualquiera por los crímenes que ha cometido, hace justicia...»; en canto a los inocentes que perecen, Dios los recompensa, puesto que «a un mal temporal concede un bien eterno»[14]. El modo de razonar puede ser muy cristiano, pero ya es incompatible con la sensibilidad dominante.

(Las catástrofes naturales siempre son ocasión propicia para hablar sobre la providencia. Se hace así hasta la fecha. Pero el tono, incluso dentro de la ortodoxia menos dudosa, suele estar mucho más cerca de las doloridas preguntas de Voltaire que de la iracunda afirmación de De Maistre. Sólo por ejemplo, un par de líneas del poema que dedicó Gerard Manley Hopkins al naufragio del *Deutschland* en 1875: «Yet did the dark side of the bay of thy blessing / Not vault them, the million of rounds of thy mercy not reeve even them in?»)[15].

Más a la moda en el dieciocho, más moderna y también (tal vez por eso) más endeble es la idea –derivada de la teodicea de Leibniz– de que los defectos parciales son necesarios para la perfección del todo («All partial evil, universal good»), que los males son aparentes, que la Providencia del Ser Supremo obra de manera benéfica pero no con intervenciones milagrosas, sino mediante las leyes de la Naturaleza, que establecen un encadenamiento necesario de todos los fenómenos. De hecho, ésa es la idea que se derrumba con el terremoto de Lisboa[16]. Otra vez, lo de Voltaire no es un argumento, sino un gesto sentimental.

> «Todo está bien, decís, y todo es necesario! ¡Cómo! El universo entero, sin ese abismo infernal, sin engullir a Lisboa, ¿habría estado peor?[17].

[14] *Joseph De Maistre* Las veladas de San Petesburgo o Coloquios sobre el gobierno temporal de la Providencia, *Madrid: Espasa Calpe, 1966, p. 93.*

[15] *«Pero ¿acaso el lado obscuro de la bahía de tu bendición / No los cobijaba, el millón de vueltas de tu misericordia no los envolvía también a ellos?», G. M. Hopkins, «The wreck of the* Deutschland*» en Hopkins,* The terrible Crystal/El terrible cristal, *Trad. Juan Tovar, México: El Tucán de Virginia/UNAM, 1989, p. 46.*

[16] *«La Providencia Deísta no actuaba de manera inmediata, como en el Cristianismo, sino de manera mediata, a través de las leyes de la Naturaleza que, se suponía, la Providencia había diseñado especialmente con miras al beneficio del hombre. De ahí que la mayoría de los deístas pusiesen el acento en la doctrina de las causas finales, y de ahí su consternación ante sucesos como el terremoto de Lisboa, que difícilmente cuadraba con la teoría de una Providencia que se ocupaba del bienestar del hombre mediante el orden natural». Irving Babbitt,* Democracy and Leadership. *Indianapolis: Liberty Fund, 1979, p. 90.*

[17] *Voltaire,* op. cit., *p. 305.*

En resumidas cuentas, aunque no haya una argumentación elaborada, ese airado, hiperbólico asombro dice que el sufrimiento presente no es necesario y tampoco es justo. Queda sin una significación moral, sin sentido, de modo que parece un abismo para la sensibilidad occidental, hecha a los razonamientos de tipo mesiánico. Hay dos caminos, aparte de padecer el dolor sin sentido: engañarse, a conciencia, con la ilusión de la vida futura, o procurar la supresión del sufrimiento en el presente. Uno tercero, el que emblemáticamente representa Rousseau: imaginar otra economía moral, otro culpable del mal, otra justicia, con una vida futura, sin dolor, aquí en la tierra[18]. Voltaire sólo señala el hueco:

> El pasado no es, para nosotros, más que un triste recuerdo;
> el presente es espantoso, si no hay porvenir,
> si la noche de la tumba destruye al ser que
> piensa.
> Un día todo estará bien, ésa es nuestra esperanza;
> Todo está bien, ésa es la ilusión[19].

La compensación futura del sufrimiento presente es una convicción ajena a la racionalidad: es una necesidad afectiva. Que está, sin embargo, firmemente arraigada en el mecanismo del razonamiento moral.

Es una historia extraña, erizada de paradojas, la de esa mezcla occidental de la Providencia Divina y el orden moral. Tiene su origen en las dificultades de la moral del exilio, en la intranquilidad que produce el (inevitable, deliberado) desajuste entre las virtudes que se piden al cristiano y las necesidades del orden práctico de las sociedades cristianas. El problema de Job se hace permanente, porque los justos siempre sufren y la virtud no tiene premio aquí abajo; también se hace permanente, por eso, la necesidad de la recompensa prometida en las Bienaventuranzas.

Conforme avanza el proceso de la civilización se vuelve cada vez más remoto el orden imaginario del Evangelio: austeridad, ascetismo, vida de comunidad. También se reducen las posibilidades de control eclesiástico de la vida cotidiana. Y se agudiza –como es lógico– la conciencia de que la moral cristiana carece de fundamentos asibles en un mundo que se secula-

[18] *De hecho, como se sabe, ésa va a ser la tendencia predominante por dos siglos; de Rousseau en adelante, es un lugar común que la «Sociedad» está en el origen de todo mal y que cualquier cosa es remediable transformando el orden social. Según la expresión de Trilling, «la inculpación de la sociedad se ha convertido, para nosotros, virtualmente, en una categoría de pensamiento». Lionel Trilling,* Sincerity and Authenticity, *Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1997, p. 161.*

[19] *Voltaire,* op. cit., *p. 309.*

riza rápidamente. El resultado es que el premio y el castigo del más allá parecen más necesarios que nunca. Es la situación en que se encuentra el público de Voltaire: necesita la vida futura para sostener una moral que, en el presente, no ofrece recompensa.

No hay nada nuevo en el uso de los recursos sobrenaturales de la Iglesia para respaldar a la autoridad secular. Es un rasgo que, si acaso, se recrudece en la primera fase de la Reforma, cuando las nuevas iglesias están buscando su lugar. El caso de Lutero es ejemplar: pone la ira de Dios directamente al servicio de los príncipes, para acabar con las rebeliones de campesinos. En vista de que éstos se han convertido en «desleales, perjuros, desobedientes, rebeldes, asesinos, ladrones y blasfemos», la autoridad debe «proceder ahora sin temor y golpear con buena conciencia», porque Dios está de su lado:

> Puede suceder, por tanto, que quien muera del lado de la autoridad sea un verdadero mártir ante Dios, si ha luchado con esta conciencia, como se ha dicho, pues camina en la palabra de Dios y en su obediencia. Por el contrario, quien muera del lado de los campesinos arderá eternamente en el infierno, pues esgrime la espada contra la palabra de Dios y su obediencia, y es un secuaz del diablo[20].

La fórmula resulta excesiva, cualquiera que fuese su eficacia; apropiada, en todo caso, para situaciones excepcionales. La inclinación predominante sería otra mucho más sutil, ofrecer un apoyo oblicuo, condicionado, o bien predicar la mansedumbre sin mayor precisión. La colaboración propia de un Estado que impone la tolerancia religiosa y de iglesias separadas de toda autoridad mundana, es decir: de un orden en que la religiosidad es asunto de la conciencia individual. Donde la función pública de la religión parece ser únicamente moral.

Los pensadores del Renacimiento y la Ilustración empeñados en salvar algo de la religión, dejando fuera todas las supersticiones y residuos primitivos, descubren un fondo moral que les resulta aceptable (que les parece racional, evidente, necesario, universal: como dictado por la Naturaleza), y hacen de él lo esencial de la religión[21]; los teólogos, por su parte, buscando acomodar la fe con la nueva conciencia y situar a la Iglesia en el nuevo orden, procurando no desentonar ni agredir a la nueva sensibilidad, subra-

[20] *Martín Lutero, «Contra las bandas ladronas y asesinas de los campesinos» (1525) en Lutero,* Escritos políticos. *Trad. J. Abellán. Madrid: Tecnos, 1986, p. 98-100.*

[21] *En cierto sentido, algo similar a lo que venían haciendo los movimientos «entusiastas» desde hacía siglos: reducir la religiosidad al llevar una «vida cristiana», sin dogmas ni instituciones.*

yan también la benéfica influencia moral de la religión (sugiriendo, de paso, que sin la religión, se desfondaría todo orden moral). Unos y otros están convencidos –y cada vez más– de que los hombres obedecen y siguen las normas morales por temor al castigo; y saben que ese castigo es, digamos, poco verosímil en esta vida. El resultado es que la vida futura, como pago y compensación del presente, se convierte en algo intocable.

Acaso el primero en andar ese camino sea Tomás Moro; la generosísima tolerancia de Utopía excluye precisamente la fe en la vida futura. Para preservar la paz pública y evitar que la verdadera religión fuese ahogada en el tumulto de las supersticiones, el sabio Utopo «dejó libre a cada cual de creer lo que le pareciera» en asuntos de doctrina. Pero no en todo:

> Esto no obstante, prohibió sagrada y severamente que nadie desmereciese tanto de la dignidad de la naturaleza humana que piense que las almas perecen también con el cuerpo o que el mundo, negada la providencia, marcha inconsultamente. Por consiguiente, creen que después de esta vida hay decretados suplicios para los vicios, constituidos premios para la virtud. No incluyen siquiera en el número de los hombres al que piensa lo contrario...[22].

Para cuya restricción hay también, sobre todo, razones de orden público. Porque se entiende que a quien no creyese en la vida futura, las leyes y costumbres le importarían poco: «¿a quién le cabe dudar de que trataría de eludir clandestinamente las leyes públicas de la patria a base de astucia o infringirlas por la fuerza mientras contribuye a su codicia personal aquel al que no le resta ningún temor más allá de las leyes, ninguna esperanza más allá del cuerpo?»[23]. Una idea escasamente optimista de la naturaleza humana, pero que empezaba a ser predominante en los intentos de explicarla a la manera científica.

La mirada «naturalista» que se difunde a partir del siglo XVI quiere hacer inteligible la conducta humana mediante principios asequibles a un método empírico. El limitado mecanismo que imaginaba Hobbes hacía que los hombres actuasen movidos básicamente por el miedo y la esperanza, es decir: bajo la guía de un impulso de conservación. Era sólo cuestión de ingenio –que les sobraba a los moralistas franceses– que se redujesen incluso las formas más ostensibles de abnegación a una lógica cerradamente egoísta. De modo que la «ciencia del hombre», por un camino u otro, hacía indispensable el castigo; y donde no alcanzaba el brazo de la justicia humana, necesitaba de manera absoluta la justicia divina en el más allá.

[22] *Tomás Moro,* Utopía. *Trad. E. García Estébanez. Madrid: Tecnos, 1987, p. 118.*
[23] Ibid., *p. 119.*

Hubo intentos, más o menos elaborados y artificiosos, de hacer coincidir el interés y el deber. En la práctica, parecía a todos indispensable la promesa de la vida futura para justificar las desventuras de la virtud. Puestos a razonar conforme a la nueva sensibilidad, los teólogos llegaron a fórmulas muy similares a las del deísmo, en las que la función de la Providencia consistía en garantizar –en el más allá– la coincidencia del interés egoísta y el deber moral. Una aventura intelectual, según la describe MacIntyre, de escasa prudencia:

> El hecho decisivo en relación con Paley y Tucker es que ambos se comprometen básicamente con la idea de que si Dios no existe, no habría ninguna razón verdadera para dejar de ser completamente egoístas. No señalan tanto una distinción entre la virtud y el vicio sino que más bien la eliminan. Lo que normalmente llamamos vicio o egoísmo resulta ser un mero egoísmo a corto plazo, imprudente y mal calculado, frente a un prudente egoísmo a largo plazo[24].

Lo hemos anotado ya: en su esforzado *aggiornamento,* la «Teología Natural» resultaba casi indiscernible del deísmo; ambas tradiciones procuraban hacer «racional» la fe en Dios y daban a la moral un lugar fundamental, hasta que la religión fuese poco más que una regla de conducta razonable: los preceptos morales provenían de Dios, sin duda, pero tocaba a la Razón descubrirlos. La «moralización» de la religión, por otra parte, contaba con el impulso adicional de las sectas populares protestantes, con su exigencia de una «vida cristiana», desarbolada de dogmas[25].

Hay esa extraña, breve coincidencia a mediados del siglo dieciocho. Todo apunta hacia una religión «razonable», básicamente moralista, mientras la ciencia, descubriendo el mecanismo de la naturaleza, se encuentra con la Providencia divina. El mundo invertido del más allá garantiza el orden público en el presente, porque permite el imperio de la justicia; hace también racional –con una racionalidad mesiánica– el orden moral. Un edificio hermoso: razonable, civilizado y humanitario, cuyo mayor problema, como anota James Turner, es que necesitaba que Dios fuese tam-

[24] *Alastair MacIntyre,* Historia de la Ética. *Trad. R. J. Walton. Barcelona: Paidós, 1994, p. 165.*

[25] *Son rasgos comunes del ánimo ilustrado. Aparecen de modo semejante en Inglaterra y Francia, en los Estados Unidos o en España: «Cuando Jovellanos escribe su* Tratado teórico-práctico de enseñanza, *funda todo su sistema de moral en la existencia del 'Ser Supremo', 'de quien solo pudo descender esta ley eterna y esta voz íntima y severa que la anuncia continuamente a nuestra conciencia'. Sólo la ley de Dios es universal, porque dicta al hombre el deber de amar a su Creador, de amarse a sí mismo y de amar a los prójimos...», Jean Sarrailh,* La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, *Trad. Antonio Alatorre, México: F.C.E., 1979, p. 627.*

bién razonable, civilizado y humanitario. Y con frecuencia no parecía serlo[26].

Cuando Voltaire o Hume hacen ver que la idea de la Providencia y la vida futura no son más que una ilusión, que sólo se justifica de manera afectiva, por nuestras carencias, es todo ese orden intelectual en precario equilibrio el que se ve amenazado.

Hay que matizar: a los espíritus religiosos, propiamente, no les afectó demasiado ni el terremoto de Lisboa, tampoco la obra de Voltaire ni la de Hume. El público ilustrado, en cambio, se vio pronto en la penosa necesidad de escoger entre una razón sin esperanza de vida futura y una fe sorda y resistente a toda razón, es decir: escoger entre Hume y Kant. Lo interesante es que en cualquier caso la estructura del pensamiento mesiánico se mantuvo inalterada: el dolor debía ser ubicado en un orden moral, referido a la justicia.

(De manera muy lógica y natural, prevaleció finalmente otra idea: hacer a un lado la religión, no pensar mucho en la Divina Providencia y procurar, en cambio, el Progreso. Es decir: buscar en la tierra, con recursos terrenales, el remedio de los sufrimientos terrenales. Pero siempre ha sido más fácil pensarlo que hacerlo).

El último, devastador, comentario de Hume sobre el problema de la religión está en sus *Diálogos sobre la religión natural*: un delicado y amable argumento en favor del ateísmo. Mejor dicho: de la posibilidad de un ateísmo razonable; porque aprovecha todos los matices de las varias voces dialogantes para no decir nada concluyente, definitivo. Pasa revista a las dificultades de la teodicea, con un ánimo más ligero que el de Voltaire, para sugerir finalmente que lo más razonable es pensar que el orden del mundo no depende de lo que sea bueno o malo para los hombres.

A continuación, regresa a su viejo argumento de que la creencia en el más allá pueda ser útil para la tranquilidad pública; lo propone Cleantes: «La doctrina de un estado futuro es tan fuerte y necesaria para asegurar la moral, que nunca deberíamos abandonarla o descuidarla»[27]. A su contertulio, Filón, ni siquiera esa función de policía le convence: siempre será preferible, dice, «la más pequeña brizna de honestidad y benevolencia natural», que cualquier sistema teológico:

[26] *«Dios tenía que ser humanitario. Asombrosamente, su Creación no siempre daba esa impresión. La obsesión de la Ilustración con el problema de la teodicea –¿cómo un Dios bueno podía haber creado el mal?– reflejaba la desconcertada exigencia de que Dios se adaptara a una medida humana» James Turner*, op. cit., *p. 71.*

[27] *David Hume*, Diálogos sobre la religión natural. *Trad. C. Mellizo. Madrid: Alianza, 1999, p. 160.*

> Además, hemos de tener en consideración que los filósofos que cultivan la razón y la reflexión necesitan menos de esa clase de motivaciones religiosas para mantenerse dentro de la moral; y que los hombres vulgares, que quizás tengan necesidad de ellas, son absolutamente incapaces de darse cuenta de que la religión pura nos dice que Dios está satisfecho con que nos limitemos a practicar la virtud dentro de la conducta humana. Las recomendaciones de la Divinidad son interpretadas generalmente como si se tratase de cumplir con preceptos superficiales, o de experimentar arrebatos de éxtasis, o de mostrar una credulidad fanática[28].

Voltaire y los ilustrados franceses –y los españoles, italianos, iberoamericanos– todavía encontrarían ocasiones para desahogarse con un anticlericalismo rudimentario, denunciando abusos y disparates dogmáticos. La crítica de Hume ya no mira a la iglesia tradicional[29], sino precisamente a la nueva religión moralista, razonable, civilizada, humanitaria y de aficiones científicas. Mira a la flamante «teología natural» cuyos argumentos, dice Filón, podrían reducirse a una proposición simple: «que la causa o las causas del orden en el universo contienen probablemente alguna remota analogía con la inteligencia humana»[30]. Es decir: nada, peor que nada, un grandilocuente vaniloquio para seguir defendiendo la recompensa y el consuelo que necesitan todavía los hombres. Según la expresión de Peter Gay, una pálida, insignificante e inoportuna sombra frente a la razón[31].

La última intervención de Cleantes es un eco de los versos finales del poema de Voltaire: «No abandones ese principio que es el único gran consuelo de la vida y nuestro apoyo principal en medio de todos los ataques de la adversa fortuna»[32]. En resumen: la religión es improbable, en general inútil y con frecuencia perniciosa, pero hay quienes necesitan el consuelo que puede ofrecer. No hay, esto es, otra justificación que no sea puramente afectiva para la Providencia: no hay justificación del sufrimiento, ni un orden cósmico en el que adquiera otro sentido.

[28] Ibid., *p. 163.*

[29] *No se priva de alguna pulla contra los teólogos ortodoxos: «Ellos saben cómo cambiar su actitud, de acuerdo con los tiempos. Antiguamente era un asunto teológico de gran popularidad el mantener que la vida humana era vanidad y miseria, y el exagerar todos los males y miserias que aquejan a los hombres. Pero en estos últimos años, vemos que los teólogos empiezan a retractarse de su primera postura y afirman –aunque todavía muestran alguna indecisión– que en esta vida hay más bienes que males, más placeres que dolores».* Ibid., *p. 149.*

[30] Ibid., *p. 171.*

[31] *«For Hume religion has lost all specificity and all authority; it is no more than a dim, meaningless, and unwelcome shadow on the face of reason». Peter Gay,* op. cit., *p. 417.*

[32] *La idea de haber sido creados por un Ser perfectamente bueno, sabio y poderoso, que nos creó para la felicidad; y que es «la reflexión más plancentera que la imaginación humana puede sugerir». Hume,* Diálogos..., op. cit., *p. 167.*

Después de Hume no hay otra opción para el público ilustrado, sino dar marcha atrás: renunciar a razonar la religión. Porque lo que había por delante era el ateísmo y, como consecuencia inescapable, el fantasma de la anarquía. Es Kant, con su sensibilidad pietista, quien propone el camino. Lo había hecho ya con la ética, separando limpiamente la intención de las consecuencias, en la fórmula más radical imaginable de la moral del exilio. Algo parecido hace con el significado del sufrimiento y la providencia divina. Es cierto, dice en 1791, que han fracasado todos los intentos de hacer una teodicea racional; pero estaban destinados al fracaso desde un principio, porque pretendían razonar sobre lo que la razón no alcanza:

> Por teodicea se entiende la defensa de la sabiduría suprema del autor del mundo, de la acusación que la razón eleva contra ella por lo que en el mundo es contraproducente. A esto se llama sostener la causa de Dios; aunque en el fondo no sea sino la causa de nuestra arrogante razón, desconocedora en esto de sus límites, causa que no es, desde luego, la mejor...[33].

El texto sigue con la minuciosa destrucción lógica de la teodicea, para concluir que, en lo que respecta al propósito final de Dios, el mundo es para nosotros siempre un libro cerrado. Pero ya habrá ocasión de hablar del camino kantiano hacia la religión del corazón[34]. De momento, hace falta echar un último vistazo a las ruinas que dejó el terremoto de Lisboa.

La crisis de la justificación religiosa del sufrimiento señala una inflexión en el proceso de secularización. Porque no se renuncia a la estructura formal de la idea mesiánica: el dolor tiene que ser justo. Pero ya no sirve el más allá para salvar las apariencias, de modo que se hace necesario imaginar otro sistema de compensaciones, que permita castigar a los malos y reparar el sufrimiento de los justos, y hace falta, en todo caso, empeñarse en la tarea de eliminar el sufrimiento. Esa necesidad está detrás de casi todos los ensayos políticos de los siglos siguientes.

[33] *Inmanuel Kant, «Sobre el fracaso de todos los ensayos filosóficos de la teodicea», en Kant,* En defensa de la Ilustración, *Trad. J. Alcoriza y A. Lastra. Barcelona: Alba Editorial, 1999, p. 219.*

[34] *Si conviene anotar que la religión de que hablaba Kant era, con todo, una religión razonable, aunque algunos aspectos fuesen impenetrables para la Razón. «Diferentes religiones, ¡extraña expresión! Como si se hablase de diferentes morales. Puede haber, históricamente, diferentes tipos de creencia, pero no en la religión, sino en la historia de los medios usados para su fomento, sujetos al campo de la erudición; y de igual modo, diferentes* libros religiosos *(Zendavesta, Veda, Corán, etc.), pero sólo puede existir una sola* religión *válida para todos los hombres y todos los tiempos. Las creencias no pueden contener sino el vehículo de la religión, que es accidental y puede variar según los tiempos y lugares». Kant en* La paz perpetua, op. cit., *p. 335.*

Porque el poema de Voltaire acaso conmovió a un puñado de lectores, y Hume convencería a pocos más. Pero el nuevo ánimo, la renovada ansiedad por la injusticia del sufrimiento, llegaría muy pronto a los «hombres vulgares» de que hablaba Hume, a la «canalla» de Voltaire. Mediante la prensa y las escuelas, las sectas protestantes heterodoxas, de los cristianos sin iglesia, mediante los agitadores profesionales y, sobre todo, mediante la fuerza de las cosas en el orden ya sólido del capitalismo triunfante.

De nuevo, a fines del siglo dieciocho, se plantea el problema del significado moral del sufrimiento, la necesidad de referirlo a una totalidad superior, capaz de justificarlo; también, porque forman parte de ello, resurgen la pregunta por las causas del dolor y la búsqueda de algún medio de reparación[35]. Es decir: se trata de reproducir el esquema de una explicación mesiánica sin el más allá y sin el pecado original. Las agonías intelectuales y sentimentales de Rousseau respecto al Hombre, la Naturaleza y la Sociedad, inauguran las nuevas maneras de elaborar el sufrimiento; que cabría reducir a un programa: cambiar al hombre, cambiar la naturaleza, cambiar la sociedad.

[35] *Hubo también digámoslo de paso, hombres de letras que no se ocuparon gran cosa por el tema. Pocos. En general, ese desinterés era –y es– un signo inequívoco de un temperamento conservador, más frecuente entre políticos y empresarios que entre los escritores. Un ejemplo: Samuel Johnson. «Se distingue, por cierto, de la mayoría de los modernos sentimentales, porque despreciaba profundamente las lamentaciones inútiles. Si insistía en el tema de la miseria humana era porque consideraba igualmente inútil unirse al optimista que se olvida de ella o al pesimista que no hace más que clamar acerca del mal. Vivimos en un mundo triste, lleno de dolor, pero tenemos que sacar de él lo mejor. Una paciencia tenaz y el trabajo duro son los únicos remedios, más bien, los únicos recursos para evadirse temporalmente del dolor». Lesley Stephen,* Samuel Johnson, *New York: AMS Press, 1968, p. 174.*

Cuarentena

Luis García Montero

Con qué ferocidad y a qué hora importuna
salen tus veinte años de la fotografía
para exigirme cuentas.
En los ojos heridos por la luz
sostienes la mirada de mis sombras,
en el descaro de tus profecías
desdeñas la lealtad de mis recuerdos,
en la piel transparente
anegas el cansancio de mi piel
y defines mis años por tradiciones.

No escandalices más,
hablemos si tú quieres,
elige tú las armas y el paisaje
de la conversación,
y espera que se vayan
los invitados a la cena fría
de mis cuarenta años.
Por evaporaciones,
como las aguas sucias de los charcos
se acercan a las nubes,
caminaré contigo
hasta la plaza de tu juventud.
Allí están los magníficos
árboles de las ciencias y las letras
con sus palabras en el mes de mayo,
y el orden de los números
a la orilla del tiempo
más cerca de las sumas que de las divisiones.

Imagino tu voz, supongo el aire
–porque a veces regresa hasta mis labios
en noches de espesura–
con el que afirmarás
que toda libertad es una roca,
que no faltan el viento y las razones,
sino la voluntad en el timón,
para gritar después que mi conciencia
es ya ropa tendida,
palabras puestas a secar.

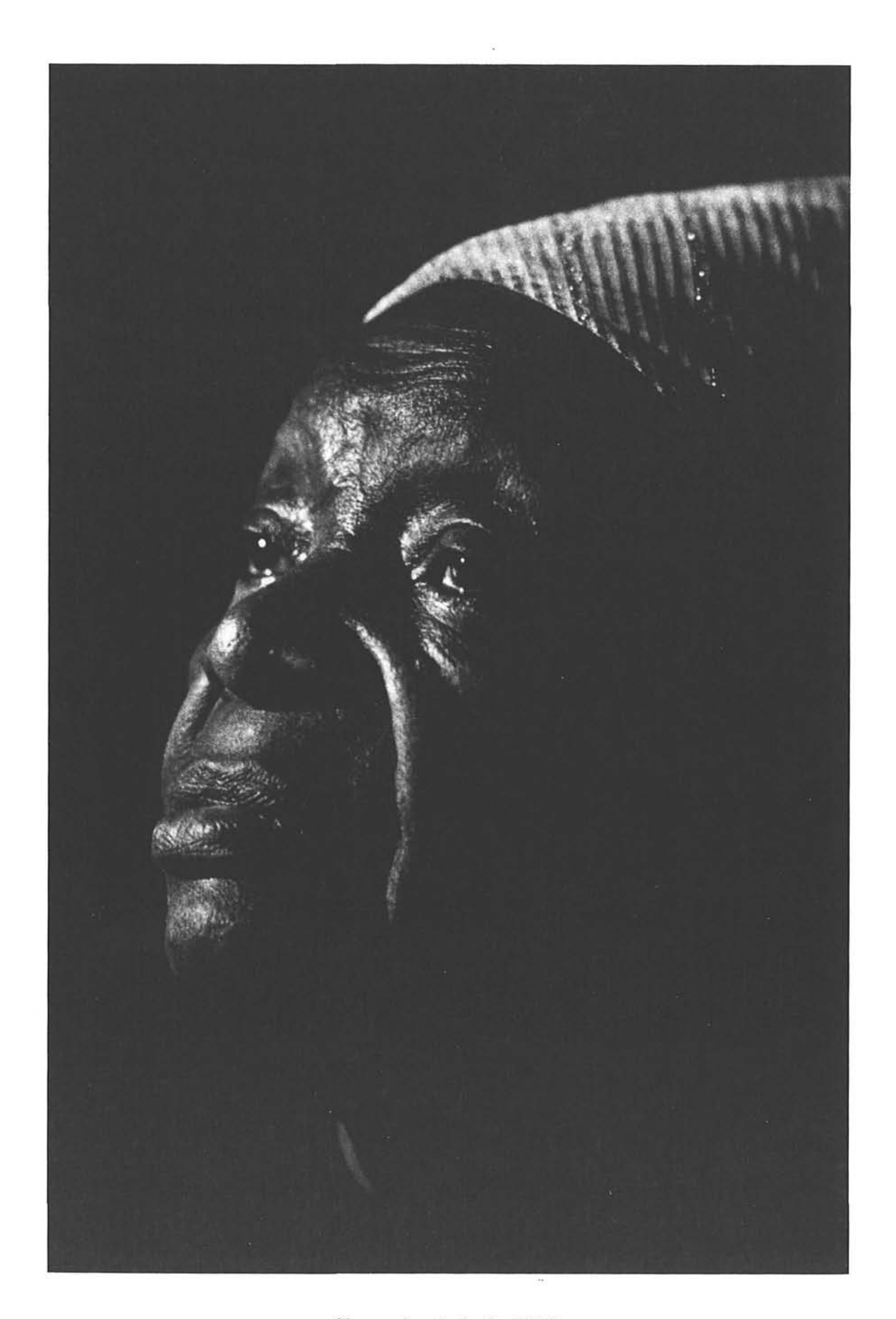
Tendrás razón. No digo
ni la mitad de lo que siento.
Pero recuerda que mi soledad,
la que arde en mi lámpara de desaparecido,
es el silencio de las causas públicas.
Y puedes comprenderme:
mis mujeres dormidas,
el cajón de los barcos indefensos,
un teléfono antiguo...,
todas las tachaduras se parecen
a la inquietud que sufres
ante la vida en blanco.

Ya que fuerzas mis sombras con tu luz
comprende mi silencio en tus exclamaciones.
Porque sabes que sé
el lado frágil de la impertinencia,
lo que hay de imitación en tu seguridad,
la certeza que llega de los otros
para empujarte
por el afán de ser el elegido,
por el deseo de gustar,
hasta vivir de oídas en muchas ocasiones.

Aceptaré las quejas, si tú me reconoces
la legitimidad de la impostura.

Ahora que necesito
meditar lo que creo
en busca de un destino soportable,
me acerco a ti,
porque sabías meditar tus dudas.
Cuando tengas la edad que se avecina,
admitirás el tiempo de los encajadores,
la piel gastada y resistente,
el tono bajo de la voz
y el corazón cansado de elegir
sombras de pie o luz arrodillada.

Después de lo que he visto y lo que tú verás,
no es un mal resultado, te lo juro.
Baja conmigo al día,
ven hasta los paisajes verdaderos
de la conversación,
y me agradecerás
la difícil tarea de tu supervivencia.



Clementina de Jesús (1978)

Miguel von Dangel: el otro Museo

Julio Ortega

1. Vía de perturbación

La obra de Miguel von Dangel se recorre entre pasos de exaltación y rutas de sobresalto. Para este artista, original hasta el exceso, el conocimiento del mundo se da por vías de perturbación. Tramando asombros y exuberancias, nos somete no sólo a la metódica vehemencia de su lenguaje sino también a la violencia de sus formas y materias. Se trata de una materia des-orgánica de la forma, o tal vez de una formalización orgánica de lo material. La suma de las partes se nos aparece como una espléndida discordia. Y la resta de sus elementos como un programa minucioso de subversión de los caminos recorridos por el arte. Remontar el bosque de von Dangel es seguir la huella de un incendio (profano y ritual, catastrófico y regenerador) y reconocer un peregrinaje entre las ruinas del arte, que son las entrañas de este mundo. Pero allí sólo empieza esta pintura, en el umbral de una nueva identidad creativa, tan radical como libre.

2. Rastros, rastros

Rastros, entre los residuos de la pintura, que nos llevan a través del proceso expresionista (método de onda expansiva) de von Dangel al modo de una Historia del Arte refutada y saqueada. El Museo de la Pintura es aquí tomado por asalto. Pero no porque von Dangel sea un mero iconoclasta o un vanguardista programático sino porque, con temprana madurez y seguro dis-gusto, consume los grandes monumentos formales del Catálogo razonado, dándoles fuego y ceniza. Se diría que propicia el sacrificio del Museo (la cruci-ficción del arte) y que sus trabajos salvan de la quemazón los materiales que se han hecho, en sus manos, un lenguaje. Sus obras exceden el lienzo, la geometría visual, el formato, el volumen. Son operativos plásticos, intervenciones, interferencias. Rehace el archivo museográfico con formas recobradas del incendio. El gesto de canjear al héroe de Velázquez por un perro crucificado es, a la vez, audaz y atroz; pero no por la con-

tra-dicción sino por la sustitución, más seria, de reemplazar la religiosidad de palacio por la callejera. Von Dangel nos confronta con las grandes instancias del arte desde la perspectiva de la intemperie. Sus revisiones y revulsiones de la perspectiva del *Quattrocento* y del gótico flamígero, del plegadizo barroco y de la textura expresionista, de la representación de la Naturaleza y de la cartografía del paisaje, de la historia cotidiana y del mito colectivo, son trabajos que se desarrollan como ciclos completos, con su teoría cultural latinoamericana de las reapropiaciones por puesta en crisis metódica, y con su práctica de gozosa elocuencia y «espesura baritonal» (como decía Lezama Lima). Hay veces en que reaccionamos con incertidumbre y hasta horror: no estábamos preparados para que el *detritus* de la modernidad sustituya a la armonía de las partes debida a la razón visual. Hasta Duchamp sostuvo una distancia irónica, y nos hacía guiños de inteligencia cuanto más abría el vacío en la sala que le destinaba el Museo. En cambio, von Dangel demanda un contra-Museo. Abría que darle una estación del metro, esa otra metáfora del subconsciente utópico caraqueño. Sería preciso un sótano del espléndido Museo de Arte Contemporáneo de Caracas para albergar esta fuerza subterránea que no tiene lugar preciso y que, por eso mismo, deja incompletos a los museos. Induce, claro, su propio territorio liminar (umbrales excedidos, épocas ayuntadas, espacios virtuales), allí donde nos cita a un más allá de la pintura. Se diría que von Dangel ha perturbado la superficie pulida, simétrica y luminosa de la pintura óptica venezolana. Su método parte del grotesco (su exuberancia rompe con la mesura liberal del término medio). Su fuerza de contradicción es polémica pero a nombre no de otro programa sino de un contraprograma. Los pintores milimétricos y lumínicos pierden el aliento en este bosque humeante. Pero hay también una medida propia en todo lo suyo: marcos que contienen la expansión; procesos que se explayan; implosiones que se desdoblan. Por eso, vemos la explosión del arte en sus fragmentos: restos pero también restas.

3. Formas, disformas

Von Dangel nos da una lección de historia de arte porque su revolución formal, como toda radicalidad seria, incluye una metodología; esto es, una didáctica de la lectura: von Dangel es un pintor que sabe lo que hace. En cuanto a la perspectiva, el pintor subvierte el punto de vista privilegiado del espectador como centro de una mirada supuestamente universal. Abre el campo de la visión, con el detalle incongruente y con la articulación

fecunda. Todo está más aquí, bullendo por expandirse, henchido de relaciones de presencia y alusión. No entendemos todo pero entendemos nuestro lugar en esta escenificación de la mirada: este lenguaje nos excede, llena nuestros sentidos; salimos con ojos inyectados, como un desvelo. Porque la perspectiva racional es erosionada por el impulso gótico. Como Gaudí, von Dangel corroe la superficie clásica con el ardimiento gótico. Su forma es disforme: descentradora y excéntrica. Esta disformalidad asciende, es una exaltación de fe, de presencia, de la mirada que no se detiene. Hay en esto un ardor místico por transmutar la materia. La forma es aquí el fuego suntuoso, que labra los materiales de trasiego y acarreo. Materia flamígera, de una fe con pies de ceniza. Por lo mismo, hay que insistir en el carácter latinoamericano de esta empresa de reordenamientos. Von Dangel ha levantado el primer escenario plástico del fin del milenio, y lo ha hecho con la materia residual de la historia del arte. Pero no se trata de un simple diálogo europeo-latinoamericano sino de la interacción de las mezclas en la paleta cultural del pintor, que sobre esquemas de ofrenda y rito representan fusiones y devoraciones. Por eso, luego de la implosión gótica, viene la explosión barroca. El barroco está aquí en el escarchado, en el redorado y plateresco decorativo que es a la vez numinoso (enmarcamiento) y paródico (sangre de artificio). Este es un lenguaje plenamente nuestro porque equivale al recamado de pan-de-oro del artista colonial, al plateresco populoso, al tallado doliente y emblemático, a esa práctica expresiva latinoamericana que decoró los grandes vacíos históricos nuestros, poblándolos del lujoso dorado de la imaginación marginal. Barroco inmanentista, catálogo terrestre, territorio ejemplar de los espacios transitivos, de la reflexión deleitosa y sombría. En su ciclo más reciente, dedicado a la tauromaquia, culminan estas formas del mito y de las disformaciones aborígenes; porque se suman en esta magnífica serie, como un lenguaje más pleno aún, las exploraciones apoteósicas de la muerte ganada para la vida. Así, la obra de Miguel von Dangel se cumple en esta formidable tensión: viene del arte mismo, cuya huella erosiona; trabaja materiales discordes, desarrollando una forma conflictiva; excede los marcos de mesura bien templada para ampliar la mirada del espectador espantable; sigue su propio impulso rítmico, integrativo, con acumulaciones resueltas lírica y dramáticamente, según la nueva forma de sus «pathos» histórico; plantea cada pieza y cada ciclo en términos específicos e irrepetibles, en una dinámica de la asociación por intensidad, que pone a cada cuadro en movimiento y a cada ciclo en su edad propia. Uno sabe que el diálogo con esta obra será largo.

4. El método incorporatriz

Miguel von Dangel y la Batalla de San Romano (1993), editado por la Fundación Polar con ensayo de Francisco Márquez y fragmentos del *Diario* del pintor es una guía extraordinaria a esta aventura creativa. No es un libro decorativo sino un instrumento de trabajo para sostener un mejor diálogo con la obra. No es que ella requiera de explicaciones (es bastante explícita, contiene su propia guía de accesos, y hasta dramatiza sus pasos) sino que este libro nos revela, con inteligencia, la riqueza operativa y la empatía reflexiva de von Dangel en el proceso complejo de la composición. ¿Cómo llamar a su método? Incluye la historia y la actualidad, la naturaleza órfica y la taxidermia, la crítica de la modernidad y el utopismo; y cada instancia se aparece como una obsesión debida a una larga praxis. Este es un artista que se adentra en las tribus amazónicas para explorar su relación mágica con el mundo natural; que persigue especímenes exóticos en la provincia; pero que también recoge animales muertos en la carretera para disecarlos e incorporarlos a su lenguaje. Esta podría ser una «composición por campo», como llamaron a su método los herederos de Ezra Pound, y que suponía el principio de que la poesía era capaz de contenerlo todo. Esa línea es descentradora porque deduce una crítica al arte anterior, que contiene poco y, en general, más bien a sí mismo. Pero es también una línea expansiva: hay demasiado afuera del arte por formalizar y articular. Y es exploratoria: lo nuevo es siempre una materia maleable. El arte de von Dangel se hace, por todo ello, en la textura cultural de la incorporación; sólo que al volver a las fuentes, a las materias preindustriales, al mito y al bosque, nos dice que la modernidad desigual que nos ha tocado pagar es una ruta de pérdida, que debemos rehacer en nuestros propios términos. Con capacidad de indignación, pero también con capacidad de asombro, este artista venezolano suma los tiempos americanos como un lenguaje sin traducción, explícito y rotundo. No en vano esta obra está atravesada por alarmas y desvaríos, como ocurre con su lección de anatomía plástica sobre el motín popular del 29 de febrero: escenas idílicas de Caracas aparecen decoradas por rosetones hechos de balas. Pero está asimismo inquietada por su carácter finisecular, no sólo apocalíptico sino utopista, según lo cual todo lo que tocamos ha sido salvado de las llamas, está a punto de perderse, y requiere otro nombre. Esta obra afirma la creatividad de nuestra cultura en medio de su zozobra: documenta, se diría, una imaginación agonista, que no se engaña sobre los deterioros y los costos, pero que afirma una vía contraria, hecha de la fuerza del espanto.

5. Asociaciones, coincidencias

Este es un lenguaje elocuente y sin fisuras; pero es a la vez zozobrante, a veces tartamudeante, que se arriesga al exabrupto y al *impromptu,* sin temor a los códigos de salón y a las caídas sin fondo. Pero es también un lenguaje episódico y específico, hecho de historias, favorecido por sus obsesiones y descubrimientos. Por eso mismo coincidimos muchas veces con sus riesgos y compartimos sus búsqueda de un espacio común para el arte de lo nuevo, lugar de encuentro oficiante y participante en este fin de siglo que promete ser vondangelino porque se anuncia ya como un suntuoso desbasamiento de lo sabido. Justamente, en su *Diario* von Dangel desglosa la riqueza de su actividad poética: anota rutas alternas, órdenes mágicos, transmutaciones de lo vivo, el espectáculo reverberante de lo específico. Supone también la calidad asociativa de la materia tanto como la capacidad articulatoria de la forma. Por lo demás, el arte del taxiderminista no es menos mediador: obedece a la muerte a nombre de la forma (ni viva ni muerta, aquí); es una práctica de la ecología de las formas que von Dangel practica al modo de una economía simbólica donde hasta el derroche de la muerte gana sentido y lugar. Coincidencias que inciden en el diálogo asociativo de un arte nutrido de la actualidad, que disputa las interpretaciones al uso. Es el caso del *Retrato de mi madre* (la madre viva y muerta, sol y luna, preside un paisaje orgánico), que es de 1982 y que coincide, diez años después, con *El imperio edípico* del español Luis Gordillo, donde la lectura psicoanalítica pasa por un paralelo sistema orgánico, crudo y feroz. Y en el ciclo de la tauromaquia, este lenguaje liberado de sus orígenes encuentra en *Yawar Fiesta,* la novela de José María Arguedas, un emblema del nuevo mundo: el cóndor andino y el toro español se hermanan en una «fiesta de sangre», en una lucha ceremonial que es trágica y lujosa.

6. Reconocimientos, celebraciones

Recorriendo el Ateneo de Caracas (donde está la obra sobre papel) y la Galería Nacional (donde se exhiben los grandes ciclos) el interlocutor de este lenguaje se detiene en otros pasajes de oficiar. En la obra sobre papel se evidencia una interioridad del artista, que no es patente en el resto de su trabajo: su lirismo. Es el caso de la serie de *Estelas,* que poseen luz y limpidez, y se elevan casi transparentes, como ofrendas de rara belleza absorta. También sobre papel, los mapas son un catálogo refigurado de Venezuela, y evidencian la reescritura incorporativa de este arte que deja su

huella en la representación de la idea misma de «mundo natural». Las *Sacrifixiones* incluyen la famosa piedra de escándalo: *Retrato espiritual de un tiempo* (1968-72), el perro disecado y crucificado, pieza que fue atacada por un cura a bastonazos, acusada de profanación. Von Dangel atribuye este período a su religiosidad, de la que dice haberse liberado gracias al psicoanálisis y el retorno a la materia. De cualquier modo, esta pieza señala el escándalo latente de una obra hecha contra el lugar común, con sabiduría popular y refinamiento técnico, con desenfado y plasticidad. El expresionismo de von Dangel no es, sin embargo, un punto de arribo sino uno de partida: una materia colorida que añade textura (drama) a la desrepresentación (disfunciones) para, en seguida, abrir un espacio dialógico de urgencia y novedad. Los años 80 son un período de gran riqueza creativa para este artista: realiza varias exploraciones de su lenguaje, en ciclos completos de expansión. De ellos, *La batalla de San Romano* no sólo es una obra maestra sino uno de los grandes momentos autorreflexivos (de reconocimiento de una identidad conflictiva y procesal) de la cultura latinoamericana. En un formato convulsivo, de poderosa y agónica elocuencia, von Dangel transforma la serie de Uccello en una apoteosis de gestación y destrucción, donde la pintura nace de la sangre del dragón mítico en el altar sacrificial de nuestra historia. Y si en el formidable estudio taurino de un nuevo ritual fúnebre este lenguaje parece lograr su fusión mayor, ya las cintas del *Diario* plástico, desglosado al modo de un tiempo sin término, demuestran la vivacidad y originalidad de un arte que, en su libertad contagiosa, se adelanta a sus propias evoluciones con la promesa de su actividad generativa. Por lo pronto, al volver a Venezuela y reencontrarme con las alarmas y demandas de este lenguaje, he creído ver que Caracas es como una escultura de Alejandro Otero intervenida por Miguel von Dangel. La realidad, tal vez, termina imitando al arte, pero el arte de von Dangel nos hace más reales.

Versos robados de Oscar Hahn

Niall Binns

Oscar Hahn (1939) es el más conocido de la llamada «generación del sesenta» de la poesía chilena, rebautizada como la «generación de la diáspora» cuando la mayoría de ellos –el propio Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Federico Schopf– tuvieron que exiliarse después del golpe militar de 1973[1]. De estos poetas, Hahn es el único que se ha incorporado dentro de ese grupo selecto, y bastante reducido, de poetas latinoamericanos actuales que se publican y se leen en España[2]. En 1992, Hiperión publicó lo que era casi su obra completa en *Tratado de sortilegios;* y a finales del año pasado, apareció en Visor un delgado volumen, *Versos robados*, regalo navideño para lectores avisados.

El título de este libro no sorprende en Hahn, un poeta que ha arremetido siempre contra el «mito de la originalidad». Basta recordar que *Flor de enamorados* (1987), una traducción o reescritura de su homónimo, un cancionero español del siglo XVI, fue publicado bajo la autoría de Hahn (es decir, «robado»), y no como traducción[3]; y que *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989), una colección de sonetos –insólitos, anacrónicos, hasta obsoletos, se diría, en la poesía hispanoamericana actual–, fueron «robados» también, de algún modo, del Siglo de Oro español. «Soy un verdadero saqueador de la tradición», ha dicho el poeta: «hijo bastardo de San Juan de la Cruz y Rimbaud»[4]. Heredero y practicante de diversas tradiciones, defiende una visión «pluralista» de la poesía, mientras sus versos saltan con maestría del soneto al epigrama, del romance a la prosa poética, y de la copla mayor al verso libre que predomina en *Versos robados*.

[1] *El término «generación» tiene en el contexto específico de estos poetas una relevación particular: todos empiezan a escribir en los años sesenta (*Esta rosa negra *de Hahn, publicado en 1961, es el libro inaugural); entran en un contexto poético que ya ha asimilado los grandes logros de la ruptura antipoética de Nicanor Parra (*Poemas y antipoemas *era de 1954); y su producción poética se encuentra violentamente interrumpida y desplazada por el golpe militar, incluso en el caso de los que se quedaron en Chile, como Manuel Silva Acevedo y Floridor Pérez.*

[2] *Una excepción: la antología de Waldo Rojas,* El puente oculto, *Madrid, Ediciones LAR, 1981.*

[3] Flor de enamorados, *Santiago, Francisco Zegers Editor, 1987, es el único libro de Hahn que no se incluye en* Tratado de sortilegios. *(*Esta rosa negra, *1961, y* Agua final, *1967, se incorporan después en* Arte de morir, *1977).*

[4] *Ana María Foxley, «Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'»,* La Epoca, «Literatura y libros», *16 de julio de 1989, 4-5.*

En honor a este virtuosismo, los críticos han hecho hincapié en la *intertextualidad*, la *hibridez* o el *eclecticismo* de la poesía de Hahn, inscribiéndola en el ámbito mayor de una literatura postmoderna (o bajo la etiqueta aberrante –en el contexto hispánico– de literatura «postmodernista»), caracterizada ésta –mejor dicho, caricaturizada– por su exponente más brillante, Fredric Jameson, como una canibalización aleatoria de todos los estilos muertos[5]. La relación con Hahn es comprensible, por no decir inevitable. Pero este diálogo (ya sea fecundo, ya mortífero) con el texto ajeno, ¿es en sí postmoderno? ¿O no será, al contrario, una constante –habitualmente oculta bajo la autonomía aparente del texto– de la escritura mestiza de Latinoamérica? «En nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada a la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla», escribió Oliverio Girondo a comienzos de los años veinte[6]. En Hahn, este sistema digestivo se expone a flor de texto, y el gozoso procesamiento de lo ajeno, de lo «robado», se efectúa no dentro, en los intestinos, sino en la vitrina misma de la poesía.

No obstante, Hahn nos remite no sólo a la literatura postmoderna sino también a las teorías del escritor *modernist* por excelencia, T.S. Eliot, cuya distinción entre el mal poeta que imita y el buen poeta que roba –pero funde su robo en una emoción completa y única, totalmente distinta de la del texto robado–, ofrece otra dimensión al título de *Versos robados*[7]: es decir, nada de ese *pastiche* imitativo e indigesto que es el rasgo principal de lo postmoderno según la diagnosis de Jameson.

La naturaleza del robo se nota de inmediato en poemas como «Nietzsche en el sanatorio de Basilea», «Rulfo en la hora de su muerte», y «Sigmund Freud bajo hipnosis». Son textos que no sólo se basan en alusiones generales a la obra y biografía, sino que incorporan citas más o menos directas, y buscan escribir con el mismo tono, *a la manera de* los diversos autores retratados. Así, en el poema sobre Rulfo hay versos –«si usted viera el gentío de ánimas / que andan sueltas por la calle»– que nos sumergen en el

[5] *«The producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture (...), the random cannibalization of all the styles of the past». Fredric Jameson,* Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism, *London, Verso, 1991, 17-18.*

[6] *Oliverio Girondo,* Obras completas, *Buenos Aires, Losada, 1968, 47.*

[7] *«Inmature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion». En el ensayo «Philip Massinger» en T. S. Eliot,* The Sacred Wood: Essays on poetry and criticism, *London, Methuen, 1960, 125.*

ambiente de *Pedro Páramo*; el texto de Nietzsche, por su parte, refleja en un lenguaje disgregado, desgarrado, el «horror indecible» que provocaba en el filósofo la «perfecta máquina infernal» de su madre y su hermana, como él mismo escribió en su obra tardía *Ecce homo*.

Frecuentemente, el libro hurta citas o imágenes bíblicas, dislocándolas de su contexto original y creando un efecto realmente perturbador bajo su nueva configuración, como en «Adán postrero»:

> Sentado en un montón de escombros
> espero a la mutante que será mi mujer
>
> Mis pulmones son negros
> y mi aliento huele a carbón
>
> El viento dispersa árboles calcinados
>
> Alguien me arranca una costilla
> y la costilla se convierte en hollín
>
> Hijo mío me dice
> ¿por qué me has abandonado?
>
> Y se aleja pisando cenizas radioactivas.

Es un paisaje apocalíptico, reminiscente de los poemas de *Imágenes nucleares* (1983), un antiparaíso donde el *homo sapiens* ha diezmado la creación divina y abandonado sin remedio al padre-creador («por qué me has abandonado»: el grito de Cristo crucificado, *momentáneamente* dudoso, señala aquí un abandono *definitivo* de Dios), donde la génesis, la crucifixión y el apocalipsis se funden, vaciados de sentido trascendental. Como siempre, el peso del hombre, el fantasma del otro Hahn, *Otto*, está a la espalda del chileno mientras escribe. Pero estos textos nucleares no son simples avisos de peligros por venir: nuestro presente en sí es una especie de apocalipsis. Como dice Baudrillard: «Ya no habrá Juicio Final. Hemos pasado por él sin darnos cuenta»[8]. En efecto, un mundo desprovisto de ideologías, sean éstas religiosas o «post-religiosas», destripado por la lógica del capitalismo transnacional, tal vez no se asemeje a nada tanto como a un paisaje postnuclear, aunque a nosotros, es decir, a nosotros los mutantes, no nos importe un bledo.

[8] *Jean Baudrillard,* Las estrategias fatales, *trad. por Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1984, 75.*

La vuelta al verso libre y la frecuencia del tema de amor y de elementos fantásticos, hacen que *Versos robados* se lea como una continuación de los poemas fantasmales de *Mal de amor* (1981). La visión destructiva del amor reaparece en «La mantis religiosa», animal que devora a su macho –insecto, pero también hombre– en un grotesco simulacro de la Ultima Cena; e «Hipótesis celeste» teje una visión extrañamente cósmica del amor (¿extrañamente erótica del cosmos?). La vena fantástica destaca en poemas como «Silla mecedora» y en la ciencia-ficción de «A las doce del día».

Pero *Versos robados* se diferencia de la producción anterior de Hahn en su exploración del inconsciente, su reiterada incursión en los mundos de lo onírico y la locura. Así se da la voz al delirio del último Nietzsche y a las esquirlas de imágenes arrancadas bajo hipnosis a Freud. Otro texto, «Sujeto en cuarto menguante», es una especie de escritura automática, hecha según las normas que los surrealistas pidieron prestadas al fundador del psicoanálisis. El sentido metapoético de estas exploraciones se intuye en el poema «En la playa nudista del inconsciente», con su retrato del amor vertiginoso –«a esa hora de la noche en que salen dos soles»– entre «la parte mujer del hombre» y su «parte hombre»: el fulgurante encuentro del hombre «total» anhelado por los surrealistas y tantos otros. Hahn hace explícitas sus intenciones al respecto en una entrevista de 1993, cuando dice que «un poema es la playa nudista del inconsciente», una autobiografía «de las otras vidas del sujeto: de las vidas paralelas que ni él mismo sabe que ha vivido»[9]. Lo cierto es que, si bien las visiones del sueño y de la locura ya se vislumbraron en su obra anterior, virtiéndose en imágenes del apocalipsis nuclear o erótico, es sólo ahora cuando el poeta desarrolla su potencial expresivo en la búsqueda de alguna especie (alguna ilusión) de totalidad o integridad humana.

Uno de los textos más impresionantes de *Versos robados* escenifica un reencuentro de los personajes de *Mal de amor*. En «Aerolito», el primer texto del libro anterior, «la velocidad del amor rompe la barrera de lo real», y abre el camino a una poesía de estirpe claramente fantástica, en que la pérdida de la mujer convierte al protagonista-narrador, tanto física como simbólicamente, en una especie de fantasma. Ahora, en «Una noche en el Café Berlioz», cuando el protagonista se fija en cierta mujer, de repente «como un aerolito cruzó mi mente / el rostro de Muriel mi amante muerta». La barrera de lo real se vuelve a romper. Sin embargo, el protagonista ya no es un fantasma sino un vampiro, y la mujer se defiende de él con las

[9] *María Elena Aguirre, «Oscar Hahn: 'Me gusta sacarles chispas a las palabras'»,* El Mercurio, «Revista de Libros», *29 de agosto de 1993, 4.*

armas consabidas –«Me he clavado una estaca en el corazón / Me ha lanzado una bala de plata / Me ha ahorcado con una trenza de ajos»–, y escapa aferrándose a un crucifijo. El poema termina con el mismo grito de abandono de «Adán postrero»: «La lluvia penetra por los agujeros de mi memoria // Muriel Muriel / ¿por qué me has abandonado?». El hombre abandonado por la mujer, la divinidad y la tierra abandonadas por el ser humano: caras de la misma moneda en la poesía de Hahn.

Ocurrió en el Café Berlioz... En la *Sinfonía fantástica*, obra maestra de Berlioz, el artista-protagonista se droga de opio, convencido de la infidelidad de su amante. Dentro de sus alucinaciones, imagina que la mata, y en seguida presencia cómo una caterva de brujas, fantasmas y monstruos acuden para ejecutarlo. La inspiración de esta sinfonía –según una leyenda que el propio compositor comentó en sus memorias– fue la actriz irlandesa Harriet Smithson, cuya actuación en una producción de *Hamlet* en París, vista no sólo por Berlioz, sino también por Vigny, Dumas, Delacroix y Gautier, se considera uno de los detonantes del romanticismo francés. Dicen que Berlioz declaró, al verla, que «esta actriz será mi mujer, y sobre esta obra escribiré mi mejor sinfonía». (Increíblemente, varios años después, Berlioz la conoció personalmente y se casó con ella. Más creíble, quizá, es que el matrimonio haya durado poco tiempo. De todos modos, compositor y actriz están enterrados juntos en el cementerio de Montmartre.) La anécdota vuelve a encarnarse en Hahn a partir de *Mal de amor*, con su poesía fantástica que surge de los restos de un amor perdido.

Pero hay algo más en esta coincidencia con Berlioz. Esa actuación de *Hamlet*, que desvió el rumbo de las artes en Francia, ocurrió en el día fatídico del 11 de septiembre (de 1827): fatídico, porque es la fecha que en 1973 cambió también, irremediablemente, el rumbo de la literatura y la pintura y prácticamente todo lo demás en Chile. Curiosamente, el golpe militar llega a arraigarse, explícitamente, por primera vez en la poesía de Hahn, en la segunda y última sección de *Versos robados*. «Año viejo 1973» empieza de un modo inequívoco: «Se terminó este año cabrón. Se fue a la cresta. / Se fue completamente a pique: capotó». La referencia directa a la contingencia histórica es nueva en Hahn, y lo acerca a coetáneos suyos (habría que leer este poema al lado de textos como «Diciembre 31, 73» de Floridor Pérez[10]). «Hotel de las nostalgias» ofrece otra perspectiva de los meses posteriores al golpe: «Nosotros / los adolescentes de los años 50 / (...) dónde estamos ahora / que la vida es de minutos nada más // asilados

[10] *«Fuegos artificiales iluminan la celda. // Y los niños disparan / petardos, cuyo estampido nos asusta. // Son las doce de la noche sin ti: / ¡Infeliz Año Nuevo!». En Floridor Pérez,* Cartas de prisionero, *Concepción, LAR, 1985.*

en qué embajada / en qué país desterrados // enterrados / en qué cementerio clandestino». Los últimos versos de este poema son un ejemplo magistral de la reescritura, la recontextualización creativa, de los «robos» de Hahn: «Porque no somos nada / sino perros sabuesos // Nada / sino perros». El *hound dog* llorón y desdeñado de la canción de Elvis alude ahora, trágicamente, a los asilados, exiliados y desaparecidos: no sólo por su llanto perruno, sino por el tratamiento brutal que recibieron a manos de los nuevos «amos» del país: como si no fueran seres humanos; como si realmente no fueran, el hablante y los suyos, nada sino perros.

Esta temática política y el tono nostálgico de la última sección de *Versos robados*, junto con la tendencia «surrealista» notada arriba, dan cuenta, una vez más, de la extraordinaria versatilidad y riqueza de la poesía de Oscar Hahn.

María de Toledo: perfil biográfico de la primera virreina de las Américas

Juan Francisco Maura

Han sido varios los defensores del indígena durante los primeros años de la conquista, tanto hombres como mujeres. Algunos desde España y otros desde la Indias levantaron la voz para intentar parar algo que clamaba al cielo: las injusticias cometidas con los habitantes americanos. Aunque no se consiguiese tal idealista propósito, la actitud de aquellos que generosa y solidariamente defendían el derecho a la vida y dignidad de sus hermanos americanos pudo frenar la masacre cometida en otras partes del imperio y dio pie a la creación de un aparato legislativo que frenase o al menos cuestionase los abusos cometidos. Se puede decir que el suelo ya estaba fértil para las conciencias más sensibles. Sin embargo, la masacre no se pudo evitar en la primera parte de la conquista de las Américas.[1]

El perfil biográfico de María de Toledo se ha vislumbrado vagamente a través de los documentos de la época sin darnos una idea completa de la dimensión humana y de la inteligencia de esta singular mujer. Con el único testimonio físico de su letra manuscrita, ya que no se conserva, que tenga noticia, ningún retrato, se ve igualmente la belleza y generosidad de espíritu del personaje que nos ocupa.

María de Toledo no sólo es la primera gobernadora o en su caso «virreina» sino la mujer de más alta jerarquía social de las que pasaron a las Américas durante el siglo XVI. Pero no es su herencia sanguínea lo que la ennoblece, por ser sobrina-nieta de los reyes católicos y del duque de Alba y estar casada con Diego Colón, sino el ser una defensora de las libertades de los indios que vivían en aquellas islas. Su caso es de singular importancia por ser una mujer que con su poder, tacto e inteligencia supo hacer un bien a aquellos que por azares del destino les fue negada la libertad. Escribe Herrera y Tordesillas que don Diego Colón ya llegó a la isla Española con la herencia de todos los problemas que había tenido su padre por esas tie-

[1] *Montesinos supo tocar la fibra sensible de los «cristianos», por reprenderles el trato que daban a los indígenas y por amenazarles con no poder salvarse. Este alegato en favor de la libertad en América fue para algunos, uno de los más grandes acontecimientos en la historia espiritual de la humanidad. También gracias a Las Casas sabemos de las disputas entre dominicos y franciscanos por el control espiritual de las almas de la isla Española. (441; lb. 3, cap. 4)».*

rras con personas de tan triste memoria como el comendador Nicolás de Ovando.

> Llevó poder para tomar residencia al Comendador Mayor y a sus dos Alcaldes Mayores, el cual dicen que la pidió al Rey Católico, y que la Reina, antes de su muerte, se la había mandado tomar por la pesadumbre que tenía y enojo contra él [el gobernador Ovando] por los malos tratamientos de los indios.(498; Tomo 1, Década 1, Libro 7, Cap. 6)

Doña María tuvo que sufrir en su propia carne todas las humillaciones que le hicieron a ella y a su marido, por el simple hecho de ser quienes eran y de intentar cambiar el régimen privilegiado de aquellos que poseían indios y no estaban dispuestos a cambiar de condición social. Entre ellos estaba el obispo de Santo Domingo y el tesorero Pasamonte que intentaban hacer la vida imposible a Diego Colón por ser una persona de «condición noble y sin doblez».[2] «Molestaban al almirante sin culpa, porque tenía condición noble y sin doblez». (Herrera 509-10, Tomo 1, Década 1, Libro 7, Cap. 12).

Estaba claro que si el rey Fernando se vio obligado a otorgar la solicitud de Diego Colón, pese a tener una obvia predisposición en su contra, fue por haberse casado con una deuda suya y del duque de Alba. Aún así no le facilitó las cosas. En un agudo comentario se recoge la actitud del Rey Católico para con don Diego Colón en un interesante libro documental publicado a finales del siglo pasado por la duquesa de Alba.[3] Igualmente, se puede apreciar la consciencia del heredero del descubridor del mal que se estaba haciendo a los indígenas y del poco empeño que se ponía en remediarlo. «Y lo que más siento es que veo a s. A. tan ciego en esta negociación que los que han robado e destruido las Yndias e muerto los yndios pobladores dellas, manda que vayan nuevamente á poblar no solamente lo que destruyeron sino las minas de Veragua que el almirante mi señor ultimamente descubrió...(Alba 61-63)».

Don Fernando que, a causa de su avanzada edad, había confiado los asuntos referentes a las Indias al funesto Fonseca, no impidió que éste (1510) estableciera una Real Audiencia en Santo Domingo, como contrapeso a la

[2] *Según Las Casas, Herrera y otros historiadores, fue de elevada estatura como su padre, de carácter caballeroso, persona muy íntegra y de talento notable, de condición franca y generosa, y de gran distinción de modales, más sencillo que malicioso, y devoto y temeroso de Dios. Su carencia absoluta de doblez y astucia la aprovecharon hábilmente sus enemigos para crearle mil dificultades.*

[3] *Duquesa de Berwick y Alba,* Autógrafos de Cristóbal Colón y papeles de América. *Madrid, 1892, 61-66. Archivo de la Casa de Alba. Sig. C-183-188.*

autoridad del gobernador, para lo cual decretó que ante ella pudiera apelarse de todas sus disposicones, lo que mermó mucho su autoridad. Intentó el almirante abolir los repartimientos de indios a lo que se opusieron todas las personas ricas de la colonia, ante cuya actitud tuvo que renunciar a aquel proyecto que tan beneficioso hubiera sido para la dominación española. Pese a las calumnias esparcidas por sus enemigos, su gestión como gobernador fue honrada y por todos los medios a su alcance procuró disminuir la opresión de que eran víctimas los indios. Don Diego Colón escribio un memorial «al Rey don Carlos» que todavía se conserva y cuyo significativo título merece la pena mencionar: *Memorial de Don Diego Colón, Virrey y Almirante de las Indias a S. C.C. Magd. el Rey don Carlos sobre la conversión de las gentes de las Indias, en que ofrece su persona y hazienda de ayudar para que haya efecto cierta negociación que delante de S.M. se avía puesto por parte del clérigo Casas para el remedio de la tierra firme. Año de 1520.*[4]

En este documento se pueden considerar varias cosas. En primer lugar la indudable influencia del padre Las Casas en todo lo concerniente al tratamiento que se debía de dar a los indios. En la vuelta de la segunda página del dicho *Memorial,* se pueden apreciar algunos aspectos que recuerdan la filosofía lascasiana en sus primeros tiempos. Es sobradamente conocida la insistencia de Las Casas en pasar esclavos negros a las islas del Caribe para suplantar la mano de obra indígena cada vez más diezmada por los abusos de los encomenderos. De la misma manera, Diego Colón pide licencia al emperador de «llevar a mi costa cada tres años treinta esclavos negros para poner en todos los trabajos que se ofrecieren como dicho es.» En el siguiente punto dice: «Para repartir entre los cristianos de los dichos pueblos por que no han de tener indios vuestra Majestad mande dar licencia que se puedan llevar hasta quinientos esclavos negros, los cuales yo reciba entre ellos, dando a cada uno según los servicios que a su majestad hiciere.»[5] Se puede entrever la influencia temprana de las Casas como razón de estas iniciativas. Igualmente, las Casas una vez que cambia radicalmente de postura con respecto a los indígenas, bien pudo influir de igual manera a algunos de los sucesores y herederos de Diego Colón.[6]

[4] *La ortografía ha sido actualizada.*

[5] Memorial *2 (vuelta).*

[6] *Igualmente, la influencia de un tardío Las Casas podía haber tenido algo que ver en el testamento hecho en 1573 por uno de los nietos y herederos del mismo nombre. Dice así de sus esclavos: «Item digo que por cuanto yo tengo por mis esclavos a Manuel y a Pedro Carrión e por los servicios que me han hecho, por la presente yo los aorro e liberto para que no sean esclavos ni sujetos a servidumbre, luego como yo muriere (Testamento 54).»*

El rey don Fernando que había ordenado que todos los procesos que tenía pendientes se sometieran a su decisión, falleció en 23 de enero de 1516, quedando encargado el cardenal Jiménez de Cisneros, el cual suspendió la Audiencia de Santo Domingo y nombró gobernadores a los padres jerónimos: Luis de Figueroa, prior del monasterio de Mejorada; Alonso de Santo Domingo, que lo era del de San Juan de Ortega, y Bernardino de Manzanedo.

El padre Las Casas menciona en varias ocasiones a María de Toledo, en su *Historia de las Indias*, Libro II, Capítulo XLIX, dice lo siguiente:

> Pero los primeros y el primer pleito se comenzó el año de 508, en el cual, como el Almirante no se hobiese casado, esperando que se determinase justicia, porque de allí dependia casar bien o mejor, acordó finalmente casarse con Doña María de Toledo, hija de D. Hernando de Toledo, comendador mayor de León, hermano de D. Fadrique de Toledo, duque de Alba, primos, hijos de hermanos del Rey Católico...(Casas 365).

Las Casas menciona también la llegada de María de Toledo y Diego Colón a la ciudad de Santo Domingo en el año 1509: «Llegado a esta ciudad [el comendador mayor], fue luego a ver al Almirante y a doña María de Toledo, su mujer, los cuales le hicieron grande recibimiento y él no menor reverencia a ellos» (367; Libro 2, Cap. 50).

Las Casas que califica al almirante Diego Colón como «Más simple que recatado ni malicioso, medianamente bien hablado, devoto y temeroso de Dios y amigo de religiosos...» (371; Libro 2, Cap. 51) Las Casas, como buen polemista, sí era malicioso, como sus palabras demuestran. Sin embargo, con estos calificativos poco halagadores se percibe la sombra de un carácter más fuerte, como se demostrará a la muerte del Almirante: el de su mujer. Como era de esperar, Las Casas no deja sin mencionar el efecto que su llegada tuvo en la población indígena de Santo Domingo y de cómo el Almirante (al igual que en su día Las Casas lo fuera) fuese posesor de indios: «Tomó indios para sí y para Doña María de Toledo, su mujer, y diólos a sus tíos el Adelantado y D. Diego y a sus criados y personas honradas que vinieron de Castilla con él, aunque algunos trujeron para que se los diese cédulas del rey» (371; Libro 2, Cap. 51).

Las fuentes más importantes y directas de María de Toledo, Las Casas y Oviedo, no siempre están de acuerdo en sus pareceres. Las Casas dice criticando a Oviedo: «Oviedo dice muchas cosas, como suele, que no vido, de costumbres malas de la gente de aquella isla, que ni yo supe, que fui de los primeros y estuve allí algunos años, ni jamás oí a hombre que lo alcanzase»

(521; Libro 3, Cap. 24). Doña María fue madre de cinco hijos y demostró no solamente ser una mujer inteligente, por la influencia que tuvo en Santo Domingo, sino también valiente. Tuvo que sufrir en su propia carne todas las humillaciones que le hicieron a ella y a su marido, por el simple hecho de ser quienes eran y de intentar cambiar el régimen privilegiado de aquellos que poseían indios y no estaban dispuestos a cambiar de condición social. Entre ellos estaba el obispo de Santo Domingo, el tesorero Pasamonte, y el siempre polémico fray Nicolás de Ovando, que intentaban hacer la vida imposible a Diego Colón por ser una persona de «condición noble y sin doblez». Las Casas hace el siguiente retrato de Ovando: «Este caballero era varón prudentísimo y digno de gobernar mucha gente, pero no indios, porque, con su gobernación, inestimables daños, como abajo parecerá les hizo» (Madariaga 510). Las Casas, de la misma manera, no escatima adjetivos positivos para María de Toledo cuando nos relata las tribulaciones que tuvo que pasar en la isla después de ido su marido a España a arreglar los pleitos y quejas de que le acusaba.[7]

> El cual [Diego Colón], obedeciendo el mandado del rey, aparejó su partida y salió del puerto de Sancto Domingo en fin del año de 1514, o al principio del año 15, dejando a su mujer doña María de Toledo, matrona de gran merecimiento, con dos hijas en esta isla. Entretanto, quedaron a su placer los jueces y oficiales, mandando y gozando de la isla y no dejando de hacer algunas molestias y desvergüenzas a la casa del Almirante, no teniendo miramiento en muchas cosas a la dignidad de la persona y linaje de la dicha señora doña María de Toledo (91; Libro 3, Cap. 78).

Doña María de Toledo ayudó a su marido Diego Colón a conseguir los privilegios y bienes que debía heredar a la muerte de su padre Cristóbal Colón. Para conseguir dichos privilegios, Diego tuvo que entablar un pleito, que ganó, gracias a la influencia de la familia de su mujer (Acosta 141). María de Toledo, pese a encontrarse en una condición familiar privilegiada en España, no dudó en pasar al Nuevo Mundo con su marido que iba destinado como gobernador y virrey de la isla Española.[8]

> Assi que, después que el Rey Cathólico acordó de admitir al segundo almirante [Diego Colón], é ovo por bien que acá pasasse, llegó á esta cibdad de Sancto Domingo con su muger la vissoreyna, doña María de Toledo, á diez

[7] *Dentro de las innovaciones que Diego Colón introdujo en la Española, era la de obligar a los hombres casados, bajo pena de perder sus bienes, a traer a sus mujeres de Castilla o volverse a España (Madariaga 539).*
[8] *Acosta 142.*

dias de julio, año de la Natividad de Chripsto de mill é quinientos é nueve años, muy bien acompañado é su casa poblada de hijosdalgo. E con la vissoreyna vinieron algunas dueñas é doncellas hijasdalgo, é todas ó las más de ellas que eran moças se casaron en esta cibdad y en la isla con personas principales é hombres ricos de los que acá estaban, porque en verdad había mucha falta de tales mugeres de Castilla; (Oviedo 97, Lib. 4. Cap. 1)[9]

Durante la ausencia de Diego Colón de la Española, de 1515 a 1520, la ahora virreina María de Toledo asumió el cargo de su gobernación:

Y con todos esos favores no se dejaron de hacer algunas befas a Doña María de Toledo su mujer, y darla muchos disgustos, y porque el Rey sabía que el Almirante quería pretender parte de los provechos de las Provincias de Castilla del Oro, diciendo que era tierra descubierta por su padre... (Herrera 556, Tomo 1, Década 2, Libro 1, Cap. 7.)

La virreina al poco tiempo de llegar a España casó a su hija menor, doña Isabel Colom, con don Jorge de Portugal, conde de Gelves y alcalde de los alcázares de Sevilla. Se encontró con que el emperador se había ido a Bolonia a coronarse y durante su asusencia se dedicó a resolver los pleitos y negocios del ahora almirante, su hijo don Luis. Cuenta Oviedo que una vez llegado el emperador fue muy bien recibida y su hijo menor, Diego Colom, fue puesto por page del que más tarde llegaría a ser Felipe II. Para su hijo don Luis, el almirante, le otorgó «quinientos ducados de ayuda de costa en cada un año al almirante, don Luis, en las rentas reales de aquesta isla» (Oviedo 115-16, Libro 4, Cap. 7).

La sencillez, elegancia y manera en que María de Toledo se dirige a la emperatriz es, en sí misma, un modelo de pulcritud moral y belleza estética. Es este un documento autógrafo, manuscrito valiosísimo, escrito por la misma virreina, que demuestra en los trazos, por un lado la dulzura y al mismo tiempo la firmeza de tan singular mujer. Esta carta fue enviada a la emperatriz, siendo ya María de Toledo viuda de Diego Colón. Dice así:

S.ce.ca.M [Sacra, cesárea, católica, Majestad].

Aunque me da pasión el destierro de mi casa y las fatigas de mi pleito/siéntome por otra parte tan consolada con el favor y merced que de vuestra majestad siempre recibo y especialmente con pensar que estoy a do

[9] *Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés,* Historia general y natural de las Indias *(Madrid:Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851). Respeto la ortografía de Fernández de Oviedo, en ésta y en las siguientes citas.*

> pueda emplearme en su Real Servicio que ya no tengo pena sino en ver que me quieren apartar de los aposentadores con no querer jamás darme posada y así no puedo hacer menos de dar a vuestra majestad sobre ello importunidad pues que ni a mi ni a don Hernando Colón mi hermano ninguna nos han querido dar diciendo que expresamente se lo tiene vuestra majestad de mandar.[10]

Con este breve pero a la vez intenso perfil, hecho con documentación de la época y por el testimonio de algunos cronistas de los siglos XVI y XVII, de una excepcional mujer que supo luchar por los derechos de su marido y de sus hijos, se abre la presencia femenina española en el Nuevo Mundo. Es, sin duda, uno de sus exponentes más notables y representativos de esta época.[11] La figura de María de Toledo pasa a la historia por su carácter y por la elegancia en llevar adelante sus acciones durante su vida.

Bibliografía

Manuscritos

Archivo de la Casa de Alba. Sig. C-183-188.

Archivo General de Indias. Carta de la Reina a los oficiales para que den un cargamento de oro y perlas a la virreina María de Toledo. Archivo General de Indias. Indiferente General. Legajo 1962. Libro 5.Fols. 180-81.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Testamento de d. Diego Colón, duque de Veragua. 27 de enero de 1573. Protocolo del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM) 532. Folios. 51r-55r.

Real Academia de la Historia. Doña María de Toledo. Virreina de Indias. Carta autógrafa a la emperatriz [Isabel de Portugal, mujer de Carlos V] quejándose de los aposentadores. Colección San Román. Preciosos autógrafos. Sin fecha. Caja 8. Núm. 47.

[10] *Doña María de Toledo. Carta a la emperatriz quejándose de los aposentadores. Real Academia de la Historia. Colección San Román. Preciosos autógrafos. Sin fecha. Caja 8. Núm. 47. La ortografía ha sido actualizada.*

[11] *Las primeras mujeres españolas que llegaron al Nuevo Mundo llegan con Colón en su tercer viaje en número de treinta. Según Fernández Duro éstas ya aparecen en el segundo (Fernández Duro 14).*

Libros y artículos

ACOSTA DE SAMPER, Soledad, «Las esposas de los conquistadores» *Boletín de la Academia de la Historia del Valle de Cauca* 25.108 (1957): 141.

BERWICK Y ALBA, Duquesa de, *Autógrafos de Cristóbal Colón y papeles de América.* Madrid, 1892.

CASAS, Bartolomé de las, *Historia de las Indias.* 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

COLÓN, Diego, *Memorial* 1520. Wilbur Collection, University of Vermont. Edición de Henry Stevens. Londres: Carlos Whittingham Chiswick Press, 1854.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *La mujer española en Indias.* Madrid: Viuda e Hijos de M.Tello, 1902.

HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio, *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas de Tierra Firme del Mar Océano.* Edición y Estudio de M. Cuesta Domingo. (4 Vols.) Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.

MADARIAGA, Salvador, *Vida del muy magnífico Cristóbal Colón.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940.

OTS CAPDEQUÍ, José María, *Instituciones.* Barcelona: Salvat, 1959.

Colombia: cultura e industria editorial

Juan Gustavo Cobo Borda

Don Jorge Roa y su «Biblioteca Popular» Un valioso punto de partida

Un buen comienzo para iniciar la historia de la industria editorial en Colombia en el siglo XX sería partir de la «Biblioteca Popular» cuyo editor, Jorge Roa, realizó desde su Librería Nueva (Calle 12, núm. 171 de Bogotá) y cuyo número 205, correspondiente a 1916, ya registraba 25 tomos, cada uno de ellos integrado por un promedio de 6 a 8 cuadernos. Fundada, según nos cuenta Laureano García Ortiz, en su grato recuento sobre «Las librerías de viejo en Bogotá», «quizá por los años de 1891, en el mismo frente de la Librería Colombiana», proseguía así la sencilla pero precaria tradición de librerías-tertulia que ocasionalmente editaban libros.

El mismo caso es el de la Librería Americana de Miguel Antonio Caro la cual, según el comentario de García Ortiz, «comenzó a editar aquí, sin duda con provecho para ella y muy positivo para el público, algunas producciones españolas, a las que puso fin el deplorable tratado de propiedad literaria celebrado por el señor Quijano Wallis, quien murió creyendo que con ello había hecho una gran cosa».

«Gran cosa» en realidad fue la que hizo Don Jorge Roa al editar un volumen por semana, a sólo 0.05, como anunciaba el círculo en la parte superior izquierda de sus folletos y lograr, en forma acumulativa, conformar una auténtica «Biblioteca Popular». Repasar tal catálogo es descubrir insospechados aciertos a nivel tanto universal y americano como colombiano.

Comencemos con los primeros, donde siempre es de interés mencionar la colaboración de José Asunción Silva en lo referente a León Tolstoi y Anatole France, de quien tradujo *El cofre de nácar*. Pero la «Biblioteca Popular» también editó los cuentos de Edgar Allan Poe, *Casa de muñecas* de Ibsen, *Bocetos humorísticos* de Mark Twain, *Ondina* de La Motte-Fouqué, *Eugenia Grandet* de Balzac, *El abrigo* de Gogol, y cuentos de Andersen y de Guy de Maupassant, poemas de Byron y Heine, *Los viajes de Gulliver* de Swift, el *Viaje alrededor de mi cuarto* de De Maistre, y obras de Shakespeare, *El mercader de Venecia*, Dante y Goethe, Victor Hugo y Dickens.

Dentro del ámbito español la oferta no era menos variada: Bécquer, Campoamor, Núñez de Arce, Moratín, y *El estudiante de Salamanca* de Espronceda. Cervantes, Calderón de la Barca y *Marianela* de Pérez Galdós, todo ello en folletos de 30 páginas promedio.

Los americanos, a su vez, estuvieron dignamente representados con *Azul* de Rubén Darío, *Nieve* de Julián del Casal, las poesías de Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera, Andrés Bello, Juan Montalvo y Ricardo Palma. Un someto balance de 179 títulos nos da una cifra de 69 autores colombianos, lo cual constituye un verdadero hito en aquellas fechas. Un auténtico comienzo.

Los padres fundadores: Bedout, Carvajal, Voluntad.

En la encuesta que el redactor de esta monografía realizó en 1981 entre 23 editoriales colombianas, la más veterana, y aún activa, era la Editorial Bedout, fundada el 9 de noviembre de 1889 en Medellín, que en su catálogo del momento contaba con aproximadamente 350 títulos, distribuidos así:

110 textos para enseñanza primaria y secundaria;

220 «Bolsilibros» de literatura universal y colombiana, al alcance de todos;

15 obras jurídicas;

15 obras varias.

Tarsicio Higuera, en su obra *La imprenta en Colombia* (1970) amplía los datos sobre esta ya legendaria editorial. En 1889 fundó don Feliz de Bedout, en Medellín, la tipografía que lleva su nombre. «Empezó, como todas, de forma rudimentaria, pues basta saber que el primer mes logró facturar la suma de 19.70, pero este hombre, de gran visión para los negocios, aprovechó el primero, la venida a Medellín de don Víctor Sperling, quien traía prácticamente la representación de la industria alemana y así logró el primer ensanche de su imprenta. Después los hijos de don Feliz, imitando su ejemplo, fueron modernizando la empresa hasta convertirla en la mayor y más completa de la ciudad y una de las cuatro grandes del país, ya que ha dado últimamente fuerte impulso a la impresión indirecta o litografía, de donde han salido admirables ediciones distribuidas en todo el continente».

Serían entonces Bedout de Medellín, fundada en 1889, Carvajal, de Cali, en 1903 y Voluntad, de Bogotá, en 1930, las que integrarían el triángulo fundador de la industria editorial colombiana, y las que recalcarían, también en este campo, esa característica de Colombia como país de regiones con un desarrollo descentralizado que permite, desde los diversos departa-

mentos, fundar, expandir y mantener fuentes de trabajo a nivel editorial. Corrobora lo anterior el hecho de que J. V. Mogollón, desde Cartagena, y al iniciarse el siglo, tuviera una imprenta modernamente equipada, que ha realizado una fecunda tarea sólo en el campo de la impresión.

Carvajal & Cia

Fundada por don Manuel Carvajal Valencia y sus hijos mayores Alberto y Hernando Carvajal, se inicia esta empresa con el nombre de «Imprenta Comercial». «Una prensa tipográfica de operación manual, de construcción metálica pero de diseño casi idéntico al de la prensa empleada por Gutenberg, y algunas cajas de tipos de imprenta constituían la totalidad de los elementos. El objeto principal de la imprenta era la publicación del semanario *El Día* y el lugar de trabajo era la propia casa de habitación de la familia».

En 1904, y en Cali, resulta importante evaluar el aislamiento respecto del mundo, aún no abierto el canal de Panamá, la carencia de agua a presión, teléfono y electricidad, todo lo cual hace aún más notable el asumido riesgo que afrontaban estos valientes empresarios. Como lo recuerda un cronista: «Hasta 1928 no hubo comunicación por ruedas en todo el trayecto con Bogotá y para tenerla con Medellín hubo que esperar hasta 1940».

Carvajal, sin embargo, fue combinando la venta de equipos de oficina (máquinas de escribir, sumar y calcular) con la impresión, en litografía, de empaques, marquillas o etiquetas, para la incipiente industria del Valle del Cauca y Caldas.

Una litografía, comprada en Alemania, y cinco técnicos de dicho país, que llegaron en 1922 para su instalación, muestran la capacidad para estar al día y asumir nuevos desafíos por parte de la familia. Una constante que se refrendaría en 1935 al importar a Colombia la primera prensa offset rápida de dos colores y abrir en 1940 su primera sucursal en Bogotá.

En 1944 participa en la fundación de Cartón de Colombia S.A., primera empresa productora de cartón y en 1960 construye, en el barrio de Santa Mónica en Cali, el edificio donde centra todas sus actividades, a nivel tanto de oficinas como de talleres de artes gráficas. En 1969 un visitante registra complacido su área de 473.000 metros cuadrados, los 1.704 empleados de la planta de Cali y las 16.800 toneladas de papel y cartón que trabaja en promedio. Pero es en 1961 cuando Carvajal da un paso decisivo: participa en la compra de un taller de artes gráficas en Puerto Rico y asume la res-

ponsabilidad total de su manejo. Será éste el comienzo de la más grande y eficaz multinacional colombiana, centrada en las artes gráficas y la industria editorial.

Editorial Voluntad

La librería y editorial Voluntad fue fundada por el padre Feliz Restrepo el 4 de enero de 1930. Las restricciones a la importación de libros europeos motivaron que sus propósitos iniciales se alteraran y la llevaran a convertirse en una editorial especializada en textos escolares. Así, por ejemplo, en 1995 ha editado los cinco volúmenes que la escuela de cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, dirigida por Gabriel García Márquez, ha producido, entre ellos el libro en que el propio premio Nobel recrea su oficio, tanto narrativo como cinematográfico, en la escritura de guiones, bajo el título de *Me alquilo para soñar.*

Dirigida durante más de 20 años por Arcadio Plazas, persona muy vinculada a la vida del libro en Colombia, Voluntad, junto con Bedout y Carvajal, bien puede ostentar orgullosa el título de los padres fundadores de la industria editorial en Colombia. Vinculadas a empresas familiares o a comunidades religiosas han desarrollado, a lo largo del siglo XX, un esfuerzo de consolidación, siempre dentro de las restricciones locales ya insertadas, no hay duda, en un mundo de competitividad global y más exigentes requerimientos tecnológicos.

De todos modos vale la pena destacar cómo la Cámara Colombiana del Libro, en su «Evolución de la Industria Editorial Colombiana, según primeras ediciones entre 1995 y 1999», en la serie histórica de títulos registrados por las editoriales industriales, trae las siguientes cifras:

EDITORIAL NORMA S.A. (Carvajal)	2644 títulos.
EDITORIAL VOLUNTAD S.A.	498 títulos.
EDITORIAL BEDOUT S.A.	93 títulos.

Es importante recalcar tal continuidad hasta nuestros días, pues resulta evidente que una trayectoria como la de Voluntad, por ejemplo, que en siete décadas ha publicado alrededor de 200 millones de libros correspondientes aproximadamente a 3.000 títulos demuestran el profesionalismo de una empresa que puede mostrar con orgullo aciertos emblemáticos como *La cartilla Charry* o *La alegría de leer* que vendieron cada una, en sus años de vigencia, más de 20 millones de ejemplares. Un cabal ejemplo de esa inicial alfabetización por la lectura que estas editoriales pioneras debieron

emprender para conformar así su ulterior público receptor, generación tras generación.

Es importante, entonces, tener en cuenta cómo Voluntad surge dentro de los propósitos del padre Feliz Restrepo, sacerdote jesuita, de ofrecer al público colombiano literatura «permitida por la iglesia católica», como esta meta se aúna a su propósito, también llevado a cabo, de reabrir la Universidad Javierana y cómo la guerra civil española y más adelante la segunda guerra mundial impidieron que las editoriales españolas continuaran exportando libros a Colombia.

Fue necesario, en consecuencia, crear talleres propios de impresión que en 1941 ya alcanzaron, entre textos escolares y libros de literatura, los 30.000 ejemplares y dos años después la cifra ascendería a cerca de 900.000 unidades. De ahí que títulos clásicos como el *Manual de Urbanidad* de Carreño o *El castellano en los clásicos* del propio padre Feliz Restrepo muestren el derrotero trazado, en sus inicios, por Voluntad que en 1951 sería adquirida, en su totalidad, por la firma «Feliz de Bedout e hijos», de Medellín.

Sin olvidar estos orígenes también es importante destacar las transformaciones. En la monografía preparada en 1991 por Juan Ignacio Arango para el CERLALC y titulada *El libro en Colombia. Situación y perspectivas*, se nos muestra el estado actual de una empresa como Carvajal, ante la cual los orígenes míticos de la misma, transmitidos oralmente a quien esto escribe, hacen aun más admirables la tenacidad y constancia del núcleo familiar de los inicios que aún hoy se mantiene con participación de sus empleados. Se cuenta cómo, a la hora de rezar el rosario, toda la familia doblaba y cortaba también las hojas de los cuadernos escolares y libretas que Carvajal fabricaba en aquel entonces. Citando a *Publishing Industry in Colombia*, 1991, nos informa Arango:

Con capital 100% colombiano, Carvajal es «la empresa editorial y gráfica más grande de Colombia», y agrega: «Publica en español y en portugués, e imprime en inglés, publica libros en 3 dimensiones en 20 idiomas. Tiene oficinas en varios países de América Latina y es propietaria parcial de Páramos Editores, una editorial española. Carvajal distribuye para Simon and Shuster, Mac Graw-Hill, Harcourt Brace-Jovanovich; e imprime para Bantam, Simon and Shuster, Harcourt Brace Jovanovich y MacGraw Hill. Reimprime para Proctor y Hawes y exporta cerca del 70% del total del sector en el país, con cerca de 2.000 títulos impresos en 1990.

Es sorprendente, en todo caso, el crecimiento de esta empresa líder en un siglo, y cómo a partir de 1960, en sentido estricto, con la fundación de Norma, es cuando Carvajal abre una línea muy precisa de textos que hoy

en día le permite tener en su catálogo a figuras como Gabriel García Márquez, Adolfo Bioy Casares, Osvaldo Soriano, Arturo Uslar Pietri y Salvador Garmendia, y consolidar en traducciones, y en originales colecciones como «Cara y Cruz», por un lado el texto e invertido, con otra carátula en el reverso, el repertorio crítico, un catálogo comparable a cualquiera de las grandes editoriales del momento en lengua española.

Resaltar estos tres nombres –Bedout, Carvajal y Voluntad– y mostrar algunos signos distintivos de sus orígenes y algunas peculiaridades de su evolución es también señalar cómo estos tres hitos hoy vigentes ya establecen una continuidad institucional en el siglo XX y permiten delinear lo que ha sido la historia de la industria editorial en Colombia, a partir de esta valiosa trilogía inicial.

Opus 111

Blas Matamoro

Las mayores aventuras de la vida están ocultas y son apenas audibles.
Thomas Mann, *Diarios*. 19.10.1927

Autorreferencias

Abundantísima es la literatura autorreferente de Thomas Mann. Escribió unas 20.000 cartas, según su hija Erika, de las cuales se conservan unas 15.000. Sus diarios suman 6.000 páginas, pacientemente exhumadas durante quince años por Peter de Mendelssohn, que murió en medio de la tarea, y por Inge Jens. Hay libretas de apuntes menores y un tomo de dispersas páginas autobiográficas.

¿Alude todo este gigantesco *corpus* al mismo personaje? Indudablemente, no. Existe un Thomas Mann público, un escritor ampliamente socializado que se expide en el correspondiente lenguaje cancilleresco de un humanista profesional e institucional. Luego, hay alguien que se confiesa en unos diarios de edición póstuma, revela lo que en vida no se supo y frecuentemente impugna al anterior. Pero en los diarios, además, hay otras disociaciones, prueba del incansable autoanálisis de esta mentalidad cuya mayor distracción es, precisamente, distraerse concentradamente de sí mismo, despiezarse.

La palabra del diarista anota los eventos más triviales de la vida cotidiana, como si intentara rescatarlos del olvido, de la muerte. Constata eso que se llama *vida* y que no puede abordarse, porque es la unidad inefable que sólo se experimenta en el cuerpo, en el mudo cuerpo cuya mayor aproximación al signo es la música. La también inefable música, digamos. Entre esos dos extremos –cotidianeidad banal y cuerpo mudo– está el lenguaje, a cargo de un tercero que se interroga hasta por su propio nombre, por su intermitente identidad. A veces fragmenta su homogeneidad lingüística: escribe en alemán, algo en inglés, algo en francés, con iniciales y contracciones que parecen también corporales. Lo único común a esta tertulia de voces es el tiempo, que pasa implacablemente por las fechas diarias. Y, acuciante, la pregunta por el tiempo perdido: *Wo sind die Jahren geblieben?* (24.7.1952). ¿Dónde están los años? ¿Dónde han ido a parar? Paran, a rachas, en las palabras, pero el resto, ¿qué se ha hecho de él?

Narcisismos

Esta complacencia egotista, en un mundo donde el yo es la referencia principal, no es tampoco simple. Este yo es múltiple y contradictorio. Tal vez convenga recordar el decreto paterno, explícito, y el callado pero más efectivo decreto materno. En su testamento, el padre destinaba a Thomas, secundogénito, a una profesión práctica y lucrativa, para ser el sostén de su madre. Tempranamente, el muchacho se definió, por el contrario, como «artista y poeta, hombre de carácter, intelectualmente débil y socialmente inútil».

Hay aquí un doble y enfrentado narcisismo. El primario, como diría un psicoanalista, es autocompasivo y doliente. El secundario, es triunfante y complaciente. Thomas se desprecia y actúa como un ser precioso.

El mismo sujeto, bifronte como ese Jano que tanto lo obsesiona, se dirige a sí mismo en tal doble dirección. Se cuida minuciosamente y lo detalla en sus diarios: higiene, ropa elegante (cada año renueva su guardarropas), comidas y bebidas adecuadas, medicinas puntuales, visitas al peluquero, al podólogo, al dentista y a una batería de médicos. Busca el aplauso y, de niño, se inclina a disfrazarse y a actuar, suponiendo una sala llena de admiradores. Su tendencia homosexual, apenas experimentada una vez en la realidad, es el espejo colectivo de lo viril. El Narciso primario fracasa y el secundario vence, en la ingenuidad egoísta del creador.

Narciso el doliente es hipocondríaco y anota con fruición sus malestares. Sufre regulares depresiones y se muestra inseguro ante su obra. Se ve tardío y epigónico, a la cola de Balzac, Tolstoi y Dostoievski. Controla su trabajo, se acendra en su perfeccionamiento y está pendiente de la aprobación o desdén públicos. Estima con ufanía pueril los premios y condecoraciones, observando con placer su firma en el libro de oro de un hotel de Taormina: Thomas Mann junto al presidente Auriol, los reyes Alfonso XIII y Eduardo VII. ¿Reinará y presidirá más que ellos?

Sin embargo, cuando se ve en el momento, se asegura frente a los colegas. No dudó en elogiarlos, aunque le correspondieran mal, como Musil y Brecht. Aplaudió tempranamente a Kafka y, en su vejez, a Beckett y Yourcenar. Se esforzó por entender a quienes le quedaban lejos, como Eliot y Joyce. Si tuvo reservas, como ante Hermann Hesse y Stefan Zweig, se las guardó en la intimidad.

Extremadamente sujeto, sujetado, logra contener a esta falange de personas que lo habitan y forcejean dentro de él. Más que un yo fuerte, hay en Thomas Mann un superyó implacable, que lo lleva a través del tiempo y de la consecución de una obra, la Obra. El yo como tal, universo compacto,

no tiene mundo ni historia, se dirige a la blancura sideral de la psicosis, ese desierto de hielo donde el Demonio instala, seductor, al personaje del músico Adrian Leverkühn, en *Doktor Faustus*. El superyó lo arrastra hacia la compulsión de la historia, la política, la Ciudad.

Como pocas en este siglo, la tarea de Mann es cuestionadora del mito moderno y socrático de la identidad. Pueblo en conflicto, la identidad sólo se ordena bajo la voz de un fantasma, el inmortal padre que está por encima de la población del yo. En su altar, el escritor deposita los protocolos de su Obra.

Quizá convenga apostillar el tema del hermano. Heinrich, el primogénito, y Thomas, se criaron juntos y en conflicto, disputando el plato de lentejas del difunto padre. ¿Qué alegorizaban las lentejas de la herencia exclusiva? Golo, hijo de Thomas, al observarlos en el exilio californiano, los retrató despiadadamente como «los magos ignorantes». Venían de una ciudad anticuada y autosuficiente, Lübeck, arruinada por la unificación imperial de Alemania. Se habían educado en un mundo concluso y privado, amueblado de ensueños y lecturas. Fuera, quedaba el Mundo, una abstracción que ellos intentaron pensar como la humanidad. Pertenecían a una burguesía patricia desapoderada y en extinción, y la humanidad, empezando por Alemania misma, les resultaba extraña. La única manera de aceptarla era convertirla, mágicamente, en el superyó. Los magos se tornaron humanistas.

Arte y vida

«Sólo en el arte nos podemos sustraer de la vida y, a la vez, participar de ella» concluye Joachim Fest a propósito de nuestro escritor. Matizando un poco, podríamos decir que, para Mann, la experiencia se puede narrar porque la vida es inenarrable. La experiencia, mal que bien, puede transformarse en literatura. La vida, no, porque es unidad inescindible, seductora y banal. El artista, por paradoja, está obligado a convivir con la vida, si cabe el pleonasmo, lo mínimo como para tener experiencia y transmutarla en arte.

La vida está ahí, ni siquiera nos es dada. Hemos de hacer una novela con ella, como quiere Novalis. Es cuanto nos distingue de otros seres vivos. Hans Wysling abunda: es una novela que se despliega entre los sueños íntimos y la imitación de los modelos que proporciona el mito, la extrema subjetividad y la más amplia e impersonal objetividad, la memoria social que atesora lo mítico.

El artista es, entonces, alguien especialmente corruptible y fácil de hechizar. Sólo escapa a estas debilidades sensibles viviendo por representación, de modo ceremonial, como si fuera un príncipe. Su vida es simbólica, aparte el detalle del cuerpo y su inevitable derrotero mortal. Un príncipe como el de *Alteza Real.* Su salón del trono es ese cuarto de trabajo que se reproduce, con minucia museal, en Munich, California, Suiza. Mueble a mueble, cosa a cosa, estantería por estantería, libro a libro, en esa burbuja de tiempo que elude a la muerte, porque a rey muerto, rey puesto. Los príncipes mueren pero el Príncipe es inmortal.

Como las viejas estirpes en decadencia, Mann encarna a un tipo de intelectual hijo o nieto del romanticismo y que tiene egregios representantes en nuestro siglo: Kafka, Proust, Valéry, Pessoa. El inservible para la sociedad burguesa, el sujeto residual que escribe porque no sabe hacer otra cosa, el haragán que trabaja con denuedo en su obra, el mal alumno que se pasa la vida estudiando. Eichendorff lo retrata en una novela, *Der Taugenichts*, que Mann releía con especial interés.

Nómada en un mundo extraño, vagabundo romántico o «gitano elegante», según la fórmula del propio Mann, es el héroe de la debilidad, el que busca su patria y sólo la encuentra en su escritura. La historia hizo de Mann un exilado y, a partir de 1933, se concretó su fantasía de llevar la casa a cuestas para desmontarla y remontarla en cualquier momento, siempre en tierra extranjera. Lo que era, en Roma, un peregrino.

Mejor perfilado, en algunas páginas del diario aparece como aquel que ve a un desconocido en sueños y confía en él, hasta discernir que el desconocido es su más hondo espejo. En el sueño, cualquiera es cualquiera y todos somos el mismo. Logramos la suprema fantasía de la identidad: ser extraños y familiares.

Moral

Evidente, aparece en los diarios una moral del trabajo. Nueva paradoja, es la moral de un niño mimado, de eso que llaman los alemanes un *Sonntagskind*, un chico en día domingo, día de paseos y regalos. Desde luego, el decreto materno es aquí dominante: te mimo porque eres el mejor, pero habrás de probarlo con tu obra, trabajando. En ausencia de la madre, Katia, su mujer, lo alentará con un dulce envenenado: «Lo has hecho lo mejor que podías».

Rutina, horarios inflexibles, una jornada similar a otra, «orden del día», deber cumplido, una ética de neutralización de la ansiedad, exutorio de esa

angustia del instante que irá quemando, refleja, la vida de sus dos hijos mayores, Erika y Klaus, dos mitades de un andrógino convulso, los míticos gemelos que aparecen en *Sangre velsa* y en *El elegido.*

La dicha en Mann es servicio. Matrimonio, familia, el talento como un deber, una deuda social simbólicamente asumida en la Obra. Gozo que no excluye el dolor, cuando éste se muestra, asimismo, como algo debido. Dice Mann que un escritor es aquél a quien escribir le cuesta algo más que a los otros. Su aspecto histriónico, a veces clounesco (recordemos su relato *El payaso*) oculta a un estricto asceta con fantasías de santo (de nuevo: *El elegido*).

El trabajo importa más que la obra, aunque el resultado sea la Obra: una función. El escritor es, nada menos, un funcionario de la humanidad, y por menos no se molesta al enarbolar su pluma. Una vida que oscila, dialéctica, entre el ensueño y la institución (costumbre, racionalidad del hábito). El *ethos* de Mann es protestante pietista y se sintetiza con el puritanismo de la burguesía laboriosa que convierte el deseo en un cotidiano ponerse a prueba, dirigido a una grandeza que está más allá de la persona, en ese Thomas Mann que funge como Ideal del Yo.

El escritor se controla y se vigila, y sus diarios son el documento de esta vigilancia, de esta vigilia a menudo transformada en insomnio. En otra dirección, hay una suerte de control sexual, de esa castidad que Nietzsche pone como dirección de la fuerza genesíaca hacia el trabajo, convertida en ética obsesiva de la colección: Thomas Mann colecciona las obras de Thomas Mann, concentra los signos de su escritura dispersos por el mundo. Hay una deuda que pagar a la vida, que no es la deuda del pecado, porque la vida ignora tal cosa, la vida es amoral. Una religión laica y atea, transformada en liturgia de la obsesión: dos páginas diarias, unas obras completas que sólo rubricará la muerte.

El trabajo sintetiza los mundos, en principio antitéticos, del artista y el burgués. Mann es creativo como el artista de Munich y laborioso como el burgués de Lübeck, que administra personalmente sus negocios, hasta registrar su marca en la institución de la literatura universal escrita en alemán. Si la vida es indispensable pero amorfa, el arte es conformador y se torna necesidad cultural. «Donde yo esté, estará Alemania», lapida nuestro nombre, nuestro Mann.

¿Podemos hablar de un peculiar estoicismo? Vivir la vida a sus expensas, pero dentro de los límites que ella propone: fama local, gloria internacional, exilio, extrañamiento, tarea y más tarea, enfermedad, vejez, agotamiento. En toda circunstancia subsistirá la burbuja hechizada del cuarto de trabajo: en casa, a bordo de un tren, un trasantlántico o un avión, en una

habitación de hotel o en un palacio prestado. Donde yo esté trabajando, estará Thomas Mann y estará esa Alemania que estoy inventando con mi escritura.

La vida estoica es una lucha en el tiempo y contra su perención. Esperando la previa muerte del alma, el cuerpo sobrevive a su último deseo. Desaparecen los sabores del café y el tabaco, se borra el ansia sexual y queda la página en blanco, respuesta a la aniquilación. En el fondo, vuelve la tentación de Schopenhauer, la radical réplica a la nada: no desear, habitar el nirvana, el reino prohibido y codiciado del intelectual de Occidente, siempre volcado a la misión de decir algo sobre algo. Cesar de decir, no ser. En muchos momentos de sus finales diarios, aparece la repugnancia por el mundo, la sensación de falsedad de la vida como historia, la necesidad de dispersarse y, de nuevo, no ser. Estar en la muerte antes de morir, haber aprendido a morir, supremo deber del estoico.

En este punto tal vez se inscriba la peculiar religiosidad de Mann, ese hombre estrictamente religioso en tanto obsedido por lo que transciende al instante, por la ultimidad, aunque sin más allá sobrenatural. Ello explica la curiosidad del escritor por las religiones comparadas y esa investigación profana de lo sagrado que propone el psicoanálisis.

Un elemento esencial a esta construcción es la idea luterana de la Gracia, la inescrutable decisión divina que hace de ciertos hombres, los elegidos del Amor. En Mann tiene, a veces, un componente anecdótico que lo define: ser reconocido como el agraciado, ser recibido por los grandes: el presidente de Francia, la reina de Holanda, el rey de Suecia, el Papa Pío XII.

Las páginas dedicadas a su encuentro con el Pontífice (29.4.1953) son reveladoras. Hubo intrigas vaticanas para impedir esta audiencia, dado que Mann era protestante, los comunistas lo veían con simpatía y había escrito una novela irreverente sobre el papado, *El elegido*, en la cual el santo aparece emergiendo de los abismos de un doble incesto, donde lo va a buscar la luz de la Gracia para hacerlo Papa y canonizarlo ante la devoción del mundo.

Mann se arrodilló ante Pío XII, besó su anillo, recibió una medallita y habló de la unidad del mundo religioso. ¿Se sintió Erasmo ante León X, intentando evitar las guerras de religión? Describe al Papa como «un ídolo blanco, espiritual y suave, que actualizaba dos milenios de Occidente».

Sus ideas religiosas estaban bastante lejos –aunque dentro de la familia monoteísta– del catolicismo, que lo fascinaba por su poder de pervivencia, lo mismo que la literatura. Mann creía que el universo fue creado de la nada y la vida orgánica, de lo inorgánico. Evolucionismo simple, si se quiere. Una creación sin Creador personal. En su vejez, sin embargo, la pregunta

insistente es luterana: ¿cómo se manifiesta la Gracia en la muerte del Elegido? Se sentía agraciado por un Dios infinitamente lejano, que no interviene en el curso del mundo, como si no fuera asunto suyo, sino puramente humano. Da lo mismo, entonces, que Dios exista o no.

Su agnosticismo ilustrado lo llevó a ver que la ética se funda en la cultura y ésta en la religión, que es, circularmente, una necesidad cultural. Una nueva ilustración actúa en este planteamiento, cercano al de su amigo Sigmund Freud, que no era luterano ni agnóstico, sino judío y freudiano. El espíritu o lo que tengamos por tal, es la crítica de la vida y, a la vez, por consciencia moral, su deudor responsable. Responde por esa vida muda que está ahí y nada responde.

Amor

Las fantasías homosexuales vastamente registradas en los diarios, aun teniendo en cuenta que una parte de su documentación fue destruida por su autor, ilustran sobre la erótica de Mann, su concepción del amor como una pasión, como algo que ocurre y se padece. Precozmente, Mann fue un melancólico, se sintió siempre lejos del objeto amado, aunque fuera una persona cercana, y lo vivió como algo para siempre perdido. Una melancolía que tiñe su sexualidad solitaria, apenas interrumpida, durante los primeros tiempos de su matrimonio, por la procreación. Tal vez hubo un interdicto homofóbico, pero, más ampliamente, una vivencia del amor como cosa íntima, ajena a la experiencia con el otro.

El ser amado es como una mano que la vida le tiende y que él rechaza. El amor es el mal de amores, la enfermedad de amor de la que intenta curarse por medio del arte; de nuevo: un agente moralizador, conformador de la inaferrable vida. Amor y enfermedad, en efecto, conducen a la muerte: uno, a la muerte del sujeto; la otra, a la muerte del cuerpo. Ambos afinan la sensibilidad y proveen al sujeto de un desequilibrio doloroso y creador.

El amor es esa sensibilidad ultrasensible (*sinnliche Ubersinnlichkeit*) que proviene de la vida, episodio orgánico que lleva a lo inorgánico, Eros que conduce a Tánatos, intenso momento entre dos nulidades. El hombre, a diferencia de las demás criaturas vivientes, excede a la vida, es un animal misterioso en el que yacen la bestia, el vegetal y el mineral. El misterio humano es el ser. Un animal es, el hombre tiene ser.

El amor, este punto de sutura entre el espíritu y la vida, muestra que el espíritu es más que la vida y, a la vez, no es nada sin la vida. El espíritu

ansía la totalidad y la vida es sólo instante parcial y fugitivo. De esta relación conflictiva e ineludible, el arte es la conciliación momentánea; no una conciliación lógica, sino mágica, acolchada por el texto, el tejido del lenguaje. El amor habita el decir del enamorado, la palabra amorosa.

El narcisismo, que propone una relación abstracta con el mundo, plantea asimismo esta abstracta relación de amor que no pasa del lenguaje. El amor, por otra parte, es abandono y cesión, lo contrario del trabajo y, en este sentido, inmoral. Mann teme al Eros como mensajero de la inacción, de la muerte. Es un enemigo bellamente disfrazado, pero enemigo al fin. La vida y el arte son ilusorios, enseña el maestro Schopenhauer, pero la única realidad, la muerte, nos resulta inaccesible, y vivimos como si no existiera. La existencia es una resistencia del trabajo ilusorio contra las ilusiones del amor.

El amor, entonces, es un no lugar, una demanda amorosa informulada que convierte al ser amado en una presencia que no responde (el mudo Tadzio de *La muerte en Venecia*). ¿Hubo una incomunicación amorosa entre Thomas Mann y su padre, redoblada por la imposible identificación con la madre amante y amada? ¿Prefirió el padre al primogénito? En cualquier caso, la construcción emergente, la salvación por la obra, dio buen resultado. Y, oblicuamente, la insatisfacción amorosa se convirtió en amor con ese lector siempre ausente y siempre presente, que es el destinatario de la Obra.

Con lo anterior se vincula, naturalmente, la vida sexual de Mann, que consiste en una descarga que repone la lucidez y permite el trabajo. Los diarios nos dan cuenta del vínculo entre el escritor y ese huésped incómodo que es el sexo. Hay una crónica de sus erecciones y la regla que marca el momento de la masturbación: una erección plena y espontánea. Se trata de una marca de la muerte, un nuevo aprendizaje de la desaparición. Mann se preocupa por las reflexiones opuestas de André Gide, que sustituye la dicha por el sexo. Mann renuncia al placer del encuentro y opta por el gozo de la renuncia.

Pero hay algo más: la sexualidad persiste más allá de la vida sexual. Alguna vez se acabará el tormento del deseo, pero la identidad sexual seguirá allí, como parte del reconocimiento narcisístico. Entonces, aquí como en todo lo demás, el sexo humano es más que sexo. Tal vez, la búsqueda de la totalidad desde la parcialidad. Ese rostro atractivo y andrógino, que parece ser de un bello muchacho y termina siendo de una bella muchacha, ambos infinitamente lejanos. Lejanos como Jano, inopinado dios del amor.

La Ciudad

La relación de Thomas Mann con la política es compulsiva, como, en general, lo son sus vínculos con el mundo. Su fantasía de aislamiento y soledad, acaso un resabio de la aristocrática posición perdida por los suyos en la decadencia de Lübeck, le hacían ver el mundo de los problemas cívicos como un estorbo. Se advierte en sus diarios por la innúmera anotación de eventos políticos y bélicos que va comentando. Oh, qué aburrimiento, otra vez el mundo molestándome y no dejándome tranquilo con mis papeles en blanco.

Con todo, nunca se manifestó indiferente ni apolítico, aun cuando escribió sus textos de guerra (1915 y 1917), donde defendió la posición alemana como lucha por la nobleza de la cultura contra el parlamentarismo democrático francés. Esos textos, no obstante su declarado antipoliticismo, son profundamente políticos. Luego, conocemos su toma de partido por la república, contra el nazismo y a favor de personajes concretos como Roosevelt y Churchill (en la segunda guerra mundial), Wallace, Stevenson y Mendès-France (en la posguerra), y su admiración por el Pandit Nehru, a quien consideraba «el mejor y más sabio hombre de Estado de la época». Siempre fascinado por ese tercer mundo que sintetizara las oposiciones políticas, vio en Nehru el intento de aproximar a Occidente y Oriente en el escenario de la India. Quizá pensara en Alemania, también distinta entre contrarios, y en su canciller milagroso, Konrad Adenauer, que no le gustaba nada porque resucitó el culto al triunfo y al caudillismo germánicos, al tiempo que alentaba el proyecto de una tercera guerra mundial del presidente norteamericano Harry Truman.

Mann fue en su juventud francamente antiliberal e integrista. La primera guerra le produjo una crisis traumática, pues advirtió que los alemanes destruían en ella a la Alemania de sus primeros tiempos. En 1916 empezó a mirar con simpatía al inconsecuente y débil liberalismo alemán. En 1917, la cercana derrota le obligó a traducir su visión del país: Alemania debía ser la parte sabia y noble de una humanidad plural y pacífica, organizada en república mundial.

En rigor, su sentimiento político de fondo fue su distancia ante la burguesía próspera y rampante de la Alemania guillermina. Primero, como artista; luego, como humanista simpatizante del socialismo democrático y censor de la convivencia burguesa con el nazismo. Quería una Alemania universal (*Weltdeutschtum*), europeizada, que evitase «alemanizar a Europa». En esto como en todo, lo entusiasmaba la utopía: un camino de centro entre una democracia social y un comunismo democrático. «Los comunis-

tas con su amoralismo infantil son imposibles, pero no puedo creer tampoco en el futuro de un capitalismo tardío, prejuicioso mundo del beneficio... Soy hombre de la libertad, no soy comunista».

Más al fondo, su exilio, que realizó su fantasía de romántico vagabundaje y perpetua extranjería, lo alineó con los excluidos. Hitler lo trató como a un judío, como a un no-alemán, y este tratamiento lo separó para siempre, y traumáticamente, de Alemania. Desde luego, la Alemania íntima seguía con él y el conflicto se advierte en sus ambiguas relaciones con Wagner y Nietzsche, dos figuras aprovechadas por la propaganza nazi. No tenía, en cambio, contradicciones con Goethe, el alemán universal, porque lo admiraba desde fuera. En esto, era más alemán de lo que le hubiese gustado ser. Su tendencia a la incertidumbre, a cuestionar su propia naturaleza, a la autoacusación, son tópicos del espíritu alemán. La decisión final de morir y ser enterrado en Suiza es una declaración de principios, paradójicamente puesta al término de la historia.

Páginas en blanco

El arte, como siempre, le valió de compensación. Sus últimos tiempos, ensombrecidos por el macartismo, el retorno forzado a Europa, el suicidio de su hijo Klaus, su riesgosa operación de cáncer, la vejez y las tensiones de la guerra fría, no lo incitaron a expresarse en plan patético. Su visión de los amores tardíos es amable y de elegante melancolía en *La engañada*, y su *scherzo* último, *Las confesiones del estafador Félix Krull*, es francamente divertido. La muerte interrumpió unos vacilantes esbozos, que no dejan de ser sugestivos.

Para salir del «panerótico amoralismo de Krull», que tan bien fue recibido por el público alemán, retomó un viejo proyecto, del que hay noticias, al menos, en 1923, por un reportaje de Andrés Revesz durante una visita a España: una novela sobre Erasmo, Lutero y Felipe II, una búsqueda retrospectiva del eterno tercer mundo entre catolicismo y Reforma protestante.

Dominaba el esquicio un humor festivo y con rebaba irónica, una suerte de comedia histórica, a veces concebida como pieza teatral. «Cuando algo nos mueve a risa, no es sólo risible» anota el 17.1.1951. Poco sabemos de lo que estaba tramando el escritor, pero sin duda su visión de Lutero viene del romanticismo (Schopenhauer, Kierkegaard): el héroe que busca su camino en la dificultad, el héroe de la adversidad, tan alemán, a su manera. Lutero, en otro sentido, es la segunda encarnación de Naphta, un antepasado del comunismo, que concibe el Estado como una Unión Cristiana

secularizada, sin terror religioso. Pesimista en cuanto a la naturaleza humana, el reformador emprende una monstruosa guerra mundial contra el mal. Tema demasiado tremendo como para que el octogenario escritor lo tomara con el condigno tremendismo. De ahí su visión cómica del asunto. La última guerra interior de Thomas Mann debía ser una guerra de salón, pero la muerte nos ha dejado sin espectáculo, como suele ocurrir.

Opus 111

Sus ochenta años fueron celebrados con gran pompa y el viejo niño mimado se sintió, de nuevo, digno de un trato principesco. Y, como siempre, el romántico tardío que se defendía irónicamente del sentimentalismo, comentaba: «Curioso, curioso. Qué rareza la vida» (30.6.1955).

Una complicación esclerótica, la primera que se le presentaba, lo obligó a internarse en el Kantonospital de Zurich. Llevó sus diarios hasta el 29 de julio de 1955 y murió, adormecido por la morfina, el 12 de agosto. Le adjudicaron la habitación 111. El opus 111 de Beethoven, largamente comentado en *Doktor Faustus*, es la sonata donde aparece la disonancia diabólica. ¿Ocurrió en aquella final habitación el encuentro del Mago moribundo con el eterno Seductor? La muerte es la mayor disonancia o, quizá, la armonía radical del silencio. De todos modos, nos hemos perdido también esta escena decisiva.

Bibliografía

FERTIG, Ludwig: *Vor-Leben. Bekenntnis und Erziehung bei Thomas Mann*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994.

FEST, Joachim: *Die unwissende Magier. Uber Thomas und Heinrich Mann*, Corso, Berlin, 1985.

LÜHE, Irmela von der: *Erika Mann. Eine Biographie*, Fischer, Frankfurt, 1997.

MANN, Erika: *Mein Vater, der Zauberer*, ed. Irmela von der Lühe y Uwe Naumann, Rowohlt, Hamburg, 1996.

MANN, Thomas: *Tagebücher 1951-1952*, ed. Inge Jens, Fischer, Frankfurt, 1993.

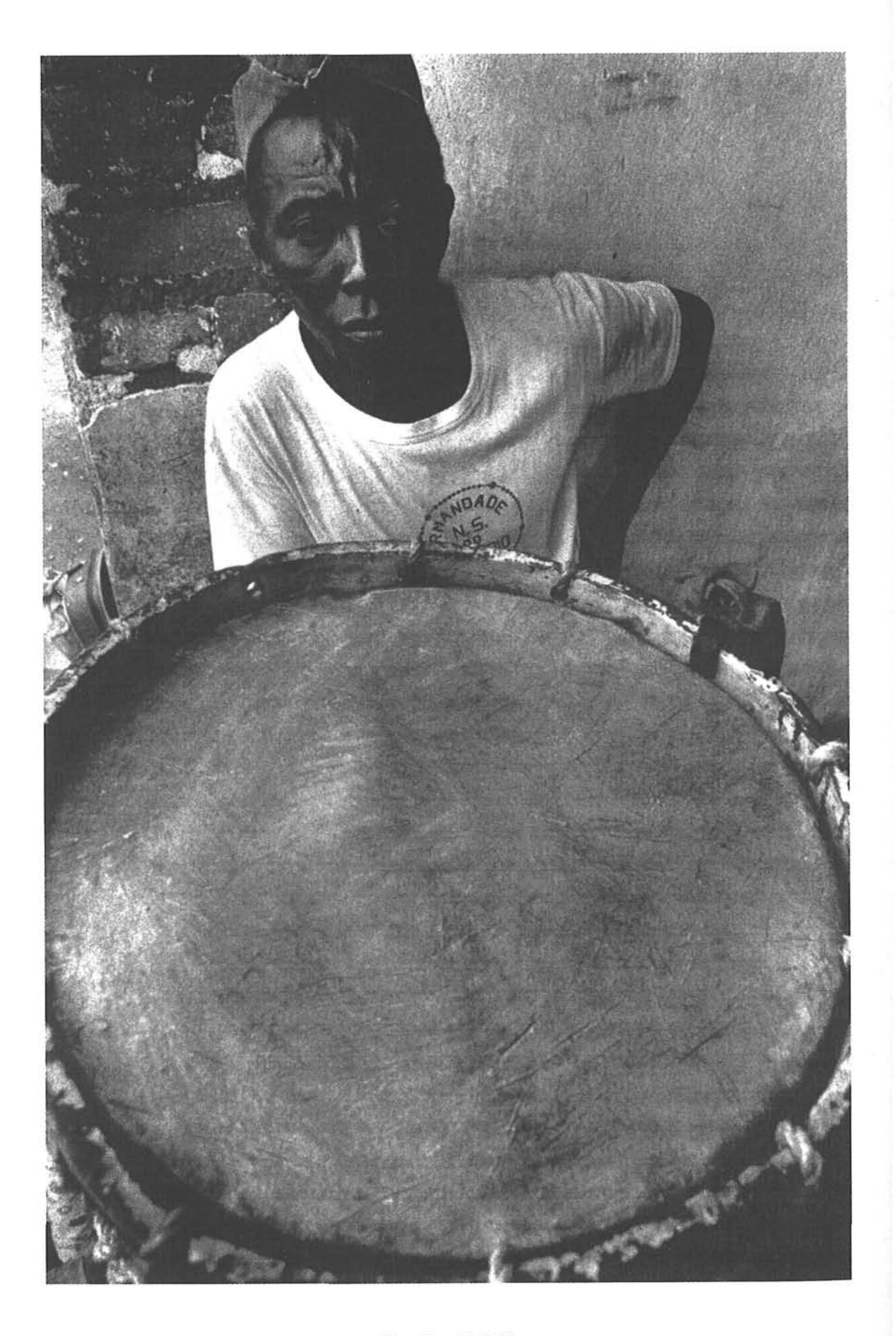
– , *Tagebücher 1953-1955*, ed. Inge Jens, Fischer, Frankfurt, 1995.

MANN-BORGESE, Elisabeth: *Die Meer-Frau*, Lamuv, Göttingen, 1993.

PRATER, Donald: *Thomas Mann. A Biography*, Oxford University Press, 1995.

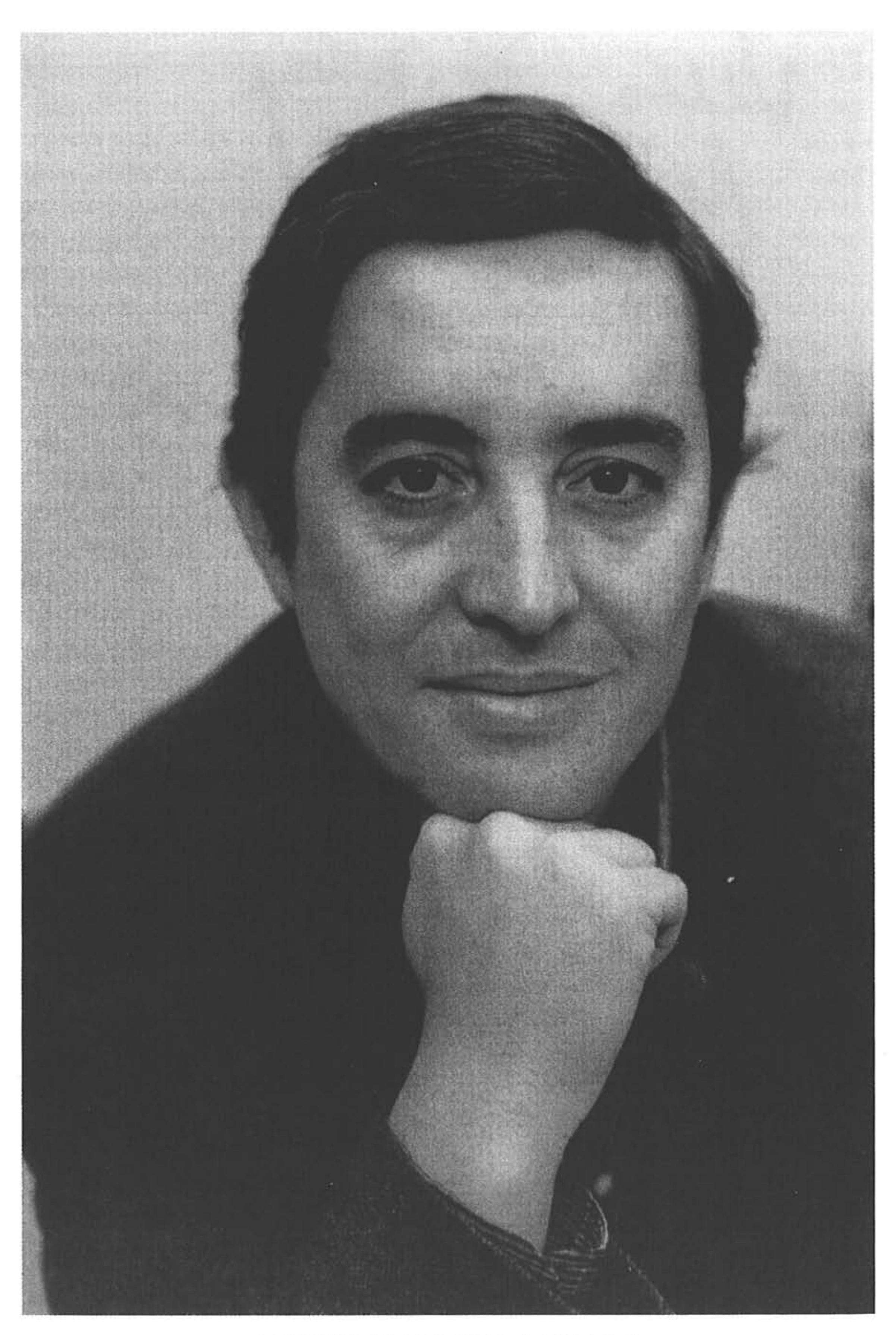
RASCHINI, Maria Adelaide: *Thomas Mann e l'Europa. Religione umanità storia*, Marsilio, Venezia, 1994.

WYSLING, Hans: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, ed. Thomas Sprecher y Cornelia Bernini, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1996.



Hombre (1974)

CALLEJERO



Luis García Montero. Foto: Amaya Azner

Entrevista a Luis García Montero

Concha González-Badía

Concha González-Badía: *Su defensa de la necesidad de un retorno a la modernidad resulta un poco paradójica ahora que todo recibe la denominación de postmoderno.*

L. G. Montero: La modernidad surgió con el humanismo como una reivindicación de la autoridad del ser humano sobre la historia y sobre su propia realidad. A raíz del fracaso que sufrió a lo largo del XVIII, el concepto recibió una reelaboración que le dio un tinte negativo, porque estuvo caracterizado por la renuncia hacia la sociedad y la desconfianza en los artificios del lenguaje, connotaciones que imperaron en la poesía a partir del siglo XIX y a lo largo del XX. Yo estoy de acuerdo con el diagnóstico del descalabro de la modernidad, pero, frente a la negación, apuesto por la madurez de una reflexión ideológica vinculada con la realidad. En ese sentido me parece mucho más combativo y útil el intento de recuperar la antigua concepción del concepto de modernidad, una concepción positiva basada en la capacidad del ser humano para sentirse responsable de su propia historia desde una razón menos dogmática y más abierta al diálogo y accesible a las diferencias. Creo que lo que verdaderamente reivindico es una modernidad postmoderna.

C. G.-B.: *¿Cuál es el papel de la poesía en esto?*

L. G. M.: Opino que la poesía es un medio de indagación en los fundamentos sentimentales e intelectuales de la vida. En relación con la recuperación de la modernidad, la poesía debe acometer una rectificación del lenguaje para que llegue a ser considerado como un ámbito de diálogo; pero asimismo, dentro de una época de homologaciones bárbaras, debe reclamar la existencia de una individualidad vinculada, plural y necesitada de conocerse a sí misma como un espacio histórico. Esto encierra también una llamada de atención sobre la responsabilidad que tenemos como ciudadanos y escritores para llevar al lenguaje hacia su capacidad y no hacia sus fracasos.

C. G.-B.: *Esto parece implicar activamente a la poesía en la realidad.*

L. G. M.: La poesía es una mirada moral sobre el mundo, porque se asienta sobre un ejercicio de interpretación de la realidad en el que uno también aprende a conocerse a sí mismo, por eso considero absurdo el intento de separar conocimiento y comunicación. El proceso de indagación de la poesía está tanto en la capacidad de desplegar una mirada personal como en la necesidad de darle objetividad a través de la escritura.

C. G.-B.: *En su opinión ¿hay una frontera precisa entre poesía y vida?*

L. G. M.: Yo creo en la poesía como un género de ficción, porque hay una toma de conciencia sobre la diferencia que hay entre la vida y el arte. Un poeta no tiene por qué levantar acta de la realidad (para eso ya están los notarios y los historiadores), sino más bien ha de convertir una anécdota biográfica en experiencia estética a través del proceso de objetivización que es la escritura, formalización que propicia el diálogo tanto con uno mismo como con el lector.

C. G.-B.: *La figura del lector es una constante en su obra.*

L. G. M.: El paralelismo entre autor y lector es fundamental: uno empieza a escribir porque ha sido un lector apasionado. Por otra parte, uno escribe pensando en sí mismo al inventarse un lector ideal que le dice qué debe escribir o cómo debe escribirlo, y eso es algo implícito a la literatura. Al imaginarse un lector ideal capaz de comprender su obra, el autor une la figura del lector con la de sí mismo a través de su propio conocimiento. Tal es el caso de los poemas que autores como Francisco Brines o Luis Cernuda, entre otros, escribieron a un lector ideal, versos que, en realidad, se dedicaron a sí mismos.

C. G.-B.: *Ya del plano de la lectura ¿cómo es su relación con la tradición?*

L. G. M.: Como lector incansable, opino que el carácter de la relación con la tradición literaria es dialogístico. Decía Borges, en su famosa «Arte poética» de *El Hacedor,* que el arte es como un espejo en el que uno persigue su propia cara. No creo que la tradición sea una escuela de imposiciones, sino de libertad, porque lo que enseña son los recursos y la experiencia que tienen los poetas sobre un tema determinado, y a partir de ahí uno es muy libre para buscar su propio mundo.

C. G.-B.: *Dentro de esta línea ¿qué papel ha tenido la tradición en su obra?*

L. G. M.: Soy profesor de literatura y la experiencia académica me ha dado una amplia perspectiva sobre la Historia de la Literatura, lo que significa que he aprendido a disfrutar como lector de autores muy diversos, como Garcilaso, Jorge Manrique, Gonzalo de Berceo, Quevedo, Espronceda, Apollinaire, Baudelaire y de poetas recientes. Pienso que la literatura es un fluido en el que unos momentos históricos dialogan con otros y en el que la tradición es reinventada y reescrita constantemente. Lo que ocurre es que cuando uno indaga como autor en la tradición para encontrar su propio camino, tiene que reinventarla, reescribirla, y yo he buscado mi propio mundo dentro de una tradición muy definida dentro de lo poético: por una parte, la poesía que intenta no inventar un lenguaje al margen de la realidad, sino utilizar rigurosamente el lenguaje de un momento concreto para darle un tratamiento personal; y por otro lado, aquélla que puso en duda el sujeto sacralizado moderno mediante la ironía y el materialismo para hacer un ejercicio de conciencia sobre el lugar que se ocupa al escribir.

C. G.-B.: *¿Cuáles diría entonces que son las lecturas que más le han influido?*

L. G. M.: Dentro de la poesía que ha intentado distanciarse del sujeto sacralizador, Espronceda y Leopardi son casos fundamentales. También Antonio Machado, porque desarrolló el más profundo ejercicio intelectual de su época al poner en tela de juicio el sujeto simbolista con el fin de comprender sus sentimientos como producto de una época histórica determinada y también como un espacio de diálogo cordial con la realidad.

De igual modo, me siento muy cercano a la tradición del Cernuda de *Las Nubes* y al de los años 30, me interesa el Rafael Alberti de *Retornos de lo vivo lejano* o *De un momento a otro*, y una parte fundamental de la poesía de la postguerra, la que supo combinar el compromiso político y ético con una indagación literaria de la propia intimidad, y el despliegue de ciertas formas retórico-poéticas del lenguaje más cercano a la realidad: Blas de Otero, Celaya, José Hierro, Eugenio de Nora, el Carlos Barral de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, Francisco Brines, el José Agustín Goytisolo de *Salmos al viento*, Jaime Gil de Biedma, el Ángel González de *Sin esperanza, con convencimiento* o de *Tratado de urbanismo* y el Caballero Bonald de *Pliegos de Cordel*. Estos autores, entre otros muchos, son los que me han enseñado a buscar mi mundo personal, ese espejo donde encontrar mi propio rostro.

C. G.-B.: *Eso dentro de la poesía, ¿y dentro de la narrativa?*

L. G. M.: Yo soy un lector ávido también de novelas, y la formación de mi mirada y de mi carácter literario tiene mucho que ver con la lectura de Cervantes, Dickens, Galdós, Juan Marsé, Juan García Hortelano y de los autores de mi propia generación, como Antonio Muñoz Molina o Justo Navarro. Mi mirada y mis inquietudes se han formado tanto en la lectura de la poesía como en la de la narrativa.

C. G.-B.: *¿Es ésa la razón de que sus poemas tengan un marcado carácter narrativo?*

L. G. M.: Sí, porque en la búsqueda de una poesía que interpretara la realidad e indagara en las relaciones que existen entre la intimidad y la historia, tuve que acercarme a una tradición literaria que utiliza lo narrativo. Cuando me reúno con mi amigo el poeta Joan Margarit hablamos de nuestros poemas como si fueran novelas, porque en ellos ocurren cosas protagonizadas por los personajes a través de la narración de una historia donde los símbolos y las metáforas tienen que alcanzar un poder intenso de significación, como puntos de condensación de una realidad o anécdotas que se intensifican para que la experiencia subjetiva pase a tener un valor objetivo y universal sobre la condición humana. Como advirtió Francisco Rico en uno de sus artículos sobre la poesía española de la postmodernidad, el acercamiento entre poesía y prosa es una realidad, yo creo que eso es necesario y beneficioso para ambos géneros.

C. G.-B.: *Dentro de la prosa, usted ha cultivado la faceta narrativa en una novela escrita con Felipe Benítez Reyes y en las columnas semanales de* El País Andalucía.

L. G. M.: La novela escrita con Benítez Reyes fue un divertimiento literario de los que sólo se puede hacer con alguien muy amigo como es Felipe, a quien admiro mucho también como escritor, pero no creo que vuelva a darse, porque mi experiencia y mis conocimientos se centran en la ficción poética y no en la narrativa. En cuanto a las columnas de *El País*, éstas intentan ser columnas literarias por la perspectiva que tomo, porque mi mirada no es la de un periodista, sino la del *flâneur* de Baudelaire, la de un paseante que se sorprende ante la realidad. Creo que cualquier escritor que quiera colaborar en un periódico tiene ideológicamente la responsabilidad de escribir en la perplejidad para contraponer la mirada personal y los intereses personales a la mentira de la información objetiva.

C. G.-B.: *Pasemos al plano de la creación. A la hora de escribir ¿qué proceso sigue?*

L. G. M.: Depende mucho de lo que se trate. En el caso de las columnas periodísticas, es necesaria la disciplina porque uno tiene un estricto plazo de entrega. En ese caso me esfuerzo en acudir al ordenador como se acude a la oficina: leo la prensa a lo largo de la semana, fijo un día determinado y me acompaño de un vaso de agua y un reloj. La poesía es algo completamente distinto, porque tiene poco horario, pero cuando se impone es lo único que tiene autoridad y es difícil pensar en otra cosa. El proceso es sencillo: suele haber algo que se quiere contar y uno empieza a pensar en cómo puede objetivar la idea para comunicar a los demás los propios sentimientos.

C. G.-B.: *En muchos ámbitos subsiste la idea generalizada de que la poesía tiene un carácter espontáneo.*

L. G. M.: La espontaneidad es un mal camino para la poesía. Mis textos son la plasmación de una necesidad de objetivar mi intimidad en la escritura y al mismo tiempo de investigar cuáles son las causas ideológicas que hay por debajo de esos sentimientos que están elaborados a partir de una experiencia histórica concreta. Para conseguir este ejercicio de interpretación y de moral personal, es necesario meditar hasta el más mínimo detalle, lo que en poesía se traduce en elegir una anécdota, calcular la música, la estructura, la metáfora, las ideas y los sentimientos, medios que ayudan a quitarle autoridad a los temas para reivindicar la propia autoridad y llevar a cabo una interpretación de la realidad. Yo suelo darle muchas vueltas a lo que quiero contar, y cuando tengo una idea más o menos fija, tomo notas, hago un borrador, lo paso al ordenador y después lo entrego a dos o tres amigos de confianza, buenos lectores que suelen aconsejarme bien. Es un proceso muy lento en el que no puede haber horario de oficina, porque se correría el riesgo de repetirse y caer en la receta.

C. G.-B.: *Cada una de sus obras sigue una definida línea argumental, sin embargo, ¿se extiende este carácter lineal a toda su producción?*

L. G. M.: La relación con la propia obra es la misma que la relación con la tradición: de la misma manera que uno reescribe la tradición y dialoga con ella, uno dialoga con su propia obra y la reescribe. Yo creo que hay un poco de todo, pero siempre subyace una coherencia. Terminé *Habitaciones separadas* con un largo poema en primera persona sobre Jovellanos, un

ilustrado que apostó por un tipo de revolución que desembocó en el espectáculo de barbarie que fue la guillotina, lo que le causó una soledad y un vacío con el que yo me identifiqué personalmente como ciudadano. Frente a eso opté por un optimismo oral que renunciara al vacío a favor de una ética de los vínculos y de la construcción de la felicidad privada y pública, invocación que ocupaba los últimos versos del poema. Tras terminar el libro estuve un tiempo sin escribir y cuatro años más tarde salió a la luz *Completamente viernes*. En su gestación tuvo mucho que ver mi propia experiencia biográfica, porque hubo un cambio radical tanto a nivel vital como literario, y se me convirtió en un reto escribir un libro con el tema del último poema de *Habitaciones separadas*, la felicidad. En ese sentido hay una clara coherencia entre acabar con Jovellanos y comenzar el libro siguiente con una cita del *Discurso sobre la felicidad* de Mme. du Châtelet, porque en el libro yo quería plantearme, frente al hedonismo consumista, una ética de la felicidad pública y la privada. En este caso, la relación entre *Habitaciones separadas* y *Completamente viernes* es la de una evolución natural.

C. G.-B.: *Sin embargo, el tema de la felicidad podría dar lugar a pensar en un alejamiento del proceso de objetivización de la poesía.*

L. G. M.: El reto de la poesía está en convertir en literatura los propios sentimientos. Ya dije antes que la poesía es un género de ficción porque supone la creación de una experiencia, y no se trata tanto de hablar desde el yo biográfico y espontáneo, sino de indagar desde ese yo hasta el punto de darle objetividad y convertirlo en un personaje literario, en otro yo personal. En *Completamente viernes* me planteé como autor de qué manera podía transformar en experiencia literaria mi propia experiencia biográfica, cómo podía llevar algo tan importante para mí como es mi propia felicidad a una indagación ideológica textual objetiva sobre la misma, y a partir de ahí dar la batalla por una palabra que durante mucho tiempo había pertenecido a la izquierda y que recientemente ha sido tomada por la derecha.

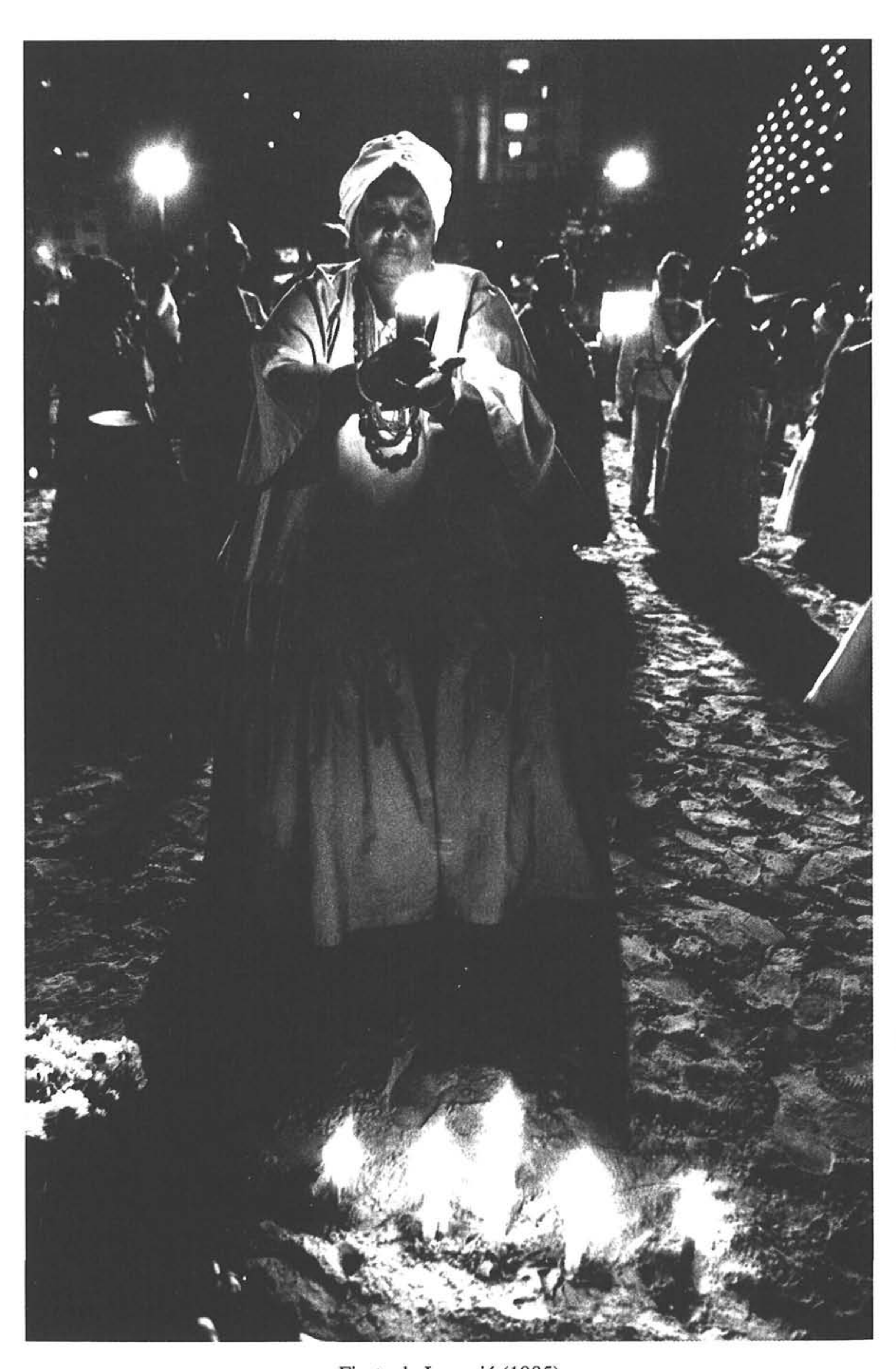
C. G.-B.: *Entonces usted reivindicó el sentido originario del término, el puramente moderno.*

L. G. M.: Sí, porque las frases como «España va bien» que hablan de la felicidad general, del bienestar y de nuestro alto nivel de vida, son un alegato a favor de la integración de todos en los valores establecidos, en los

cánones de una moral acomodaticia y complaciente de la historia; y la felicidad ha sido siempre lo contrario, es decir, un reto para transformar el mundo, tal como lo entendían los humanistas y los ilustrados. Para mí fue un desafío devolver a la felicidad su verdadero valor, y para ello utilicé procedimientos literarios de indagación en la Ilustración y en la poesía amorosa, como los grandes libros de amor de Alberti (*Retornos de lo vivo lejano*), Neruda, Cernuda, etc., libros a los que intenté dar una nueva perspectiva, porque mi historia de amor no es ya la de un individuo de los años 20, sino la de una persona que convive con un nuevo concepto del hombre, la mujer, el divorcio y los hijos de otras parejas, y eso era algo que también me interesaba tratar.

C. G.-B.: *Ya para terminar, hagamos memoria ¿qué fue de* La otra sentimentalidad *y qué relaciones guarda con la* Poesía de la experiencia*?*

L. G. M.: *La otra sentimentalidad* fue un grupo surgido en Granada a finales de los 70 y principios de los 80 y la *Poesía de la experiencia*, a mi parecer, es más un rasgo generacional que se produce en numerosos poetas que empezaron a publicar a lo largo de los 80. Álvaro Salvador, Javier Egea y yo éramos estudiantes universitarios que teníamos una clara conciencia de grupo político literario y a través de la lectura de las obras de Juan Carlos Rodríguez (que era profesor nuestro), Balibar, Macherey y Blas Matamoro, llegamos a defender el carácter de la literatura como discurso ideológico, hecho que para nosotros, aparte de la adscripción al partido comunista, era una forma de militancia. Gracias al grupo yo entendí la poesía como una reflexión de carácter moral que se preocupaba por la indagación ideológica en la subjetividad, y eso me hizo separarme del sujeto esteticista ajeno a la realidad para trabajar en la formulación de un personaje poético cotidiano con un lenguaje que respondiera al tratamiento personal del lenguaje de todos. En aquel momento en el que se daba un falseamiento sacralizado del esteticismo, había muchos poetas que defendían la consideración de que escribir poesía significa tomársela en serio, es decir, sencillamente intentar escribir lo mejor posible conociendo perfectamente la tradición poética, haciendo versos que tuvieran sentido para que cada poema sea un diálogo que sirviera para reflexionar moral e intelectualmente sobre el mundo. Ésos fueron los rasgos originarios de la *Poesía de la experiencia*, rasgos con los que yo entré en contacto a través de *La otra sentimentalidad*, de manera que no creo que haya una escisión tajante entre ambas, pues en mi poesía actual hay mucho de lo que fueron mis bases poéticas dentro del grupo granadino.



Fiesta de Iemanjá (1985)

La poesía de Nietzsche

Rafael Gutiérrez Girardot

En febrero de 1882 Nietzsche envió una hoja mecanografiada a Heinrich Köselitz (Peter Gast) que contenía esbozos de aforismos. Casi todos fueron reelaborados y pasaron a formar parte de *Burla, astucia y venganza. Obertura en rimas alemanas* que antepuso a la primera edición de *La ciencia feliz («La gaya scienza»)* (1882). A los elogios que hizo Gast a esa obertura en su carta de respuesta, Nietzsche replicó que le sorprenden porque con esas rimas «me distraigo en mis paseos»[1]. El título de la obertura y la explicación de cómo surgieron esos esbozos delatan la presencia de Goethe en la obra de Nietzsche. Expresamente lo hace el título de la obertura, que es el de una opereta del modelo; de modo alusivo ocurre con la explicación que varía la que dio Goethe en *Poesía y Verdad* para relativizar el valor de su ditirambo *Canción de tempestad del peregrino*, esto es, que «por el camino –entre Darmstadt y Homburg– me canté extraños himnos y ditirambos... Yo canté apasionadamente este medio desatino porque por el camino me cogió una tempestad que tuve que afrontar»[2]. La variación de la autoexégesis de Goethe equivale a una identificación con la máscara de uno de sus modelos determinantes (el otro es Heinrich Heine), que anuncia su deslinde de él con la parodia del *Chorus mysticus* del final del *Fausto II*, con la que Nietzsche inaugura sus *Canciones del Príncipe Vogelfrei* (fuera de la ley; libre como un pájaro), con las que clausura la segunda edición de *La gaya ciencia* (1887). La parodia *A Goethe* es también una refutación burlona del contenido del *Chorus mysticus*:

Lo imperecedero
sólo es tu alegoría!
Dios, el insidioso,
es subrepción de poeta...

[1] *Nietzsche,* Sämtliche Briefe, *ed. Colli & Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1986, t. 6, p. 172.*

[2] *Cit. en H. A. Korff,* Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, *Verlag Werner Dausien, Hanau/M., 1958, t. I, p. 114.*

Rueda del mundo, la circulante,
roza meta con meta:
Penuria la llama el rencoroso,
juego la llama el bufón...

Juego del mundo, el altanero
mezcla ser y apariencia:
lo eterno bufonesco
nos entremezcla[3].

En vez de lo «eterno femenino», que en Goethe significa la divinidad por el amor, puso Nietzsche lo eterno bufonesco, y a lo inaccesible que en el original goethiano es «aquí, acontecimiento» lo sustituye Nietzsche por el insidioso Dios que es subrepción de poeta. Para subrepción crea Nietzsche el neologismo *Erschleichnis*, de *erschleichen*, que rima con *Gleichnis* (alegoría) y que contamina, si cabe decir, la noción de alegoría con el significado que tiene el verbo en el lenguaje corriente, esto es, obtener por astucia y con la caracterización kantiana de conceptos que «por secretas y oscuras deducciones surgen con ocasión de experiencias y se transplantan a otras sin conciencia de la experiencia misma y de la deducción»[4]. Dios como subrepción de poeta es un concepto obtenido por astucia, repetición inconsciente que configura el poeta, alegoría a la vez del poeta como lo imperecedero y del tú que es el interlocutor en el monólogo de Nietzsche, es decir, Nietzsche mismo. Pero lo imperecedero es también la rueda del mundo que el bufón, es decir el poeta llama juego. El juego bufonesco como sustituto de la divinidad por amor gobierna el mundo. Juego, bufonería divina, mezcla de ser y apariencia son las propiedades de la «gaya scienza», la de los trovadores provenzales que calman la sed del Sur, de la luz y del cielo claro. Estas características de la nueva «ciencia», que Nietzsche encontró e inventó después de su fervor por la ciencia «positivista» de *Humano, demasiado humano* (1878) son una constante de su obra, desde su temprano autorretrato tras la máscara de Heráclito del fragmento *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) que destaca la «doctrina de la ley en el devenir y el juego en la necesidad»[5] hasta *¡Sólo poeta! Sólo bufón*, el primero de los *Ditirambos de Dionysos* (1888). Esa constante la formuló en el primero de los esbozos enviados a Peter Gast,

[3] *Nietzsche,* Sämtliche Werke, *ed. Colli & Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1980, t. 3, p. 639. En adelante se cita esta edición con indicación del tomo y la página.*
[4] *Kant, cit. en art. Erschleichen en Jakob und Wilhelm Grimm,* Deutsches Wörterbuch, *(1862), Deutscher Teschenbuch Verlag, Munich, 1984, t. III, p. 966.*
[5] *Nietzsche,* Sämtliche Werke, *t. I, p. 835.*

que en *Burla, astucia y venganza* se transformó en el epigrama titulado *Para bailarines*:

Hielo resbaloso
Un paraíso
Para el que sabe bailar bien[6].

Nietzsche escribe «hielo resbaloso» según el uso antiguo (*glattes Eis*) que tiene en Lutero y que desde el siglo XVIII se generalizó como proverbio en el giro «llevar a hielo resbaloso» (*auf Glatteis führen*) y que quiere decir «poner una trampa», «tomar el pelo». En el contexto de la poesía de Nietzsche, hielo (en «Queja de Ariadna», por ejemplo) tiene el significado de soledad, y éste se agrega al del proverbio. El poeta es un solitario bailarín, un bufón. El epigrama no sólo subraya la noción de la «gaya scienza», de la ciencia alegre y lúdica, sino es al mismo tiempo una forma de expresar la comprensión de sí mismo, que corrobora el *mihi ipsi scripsi* con que, según recuerda Lou Andreas-Salomé, concluía sus cartas después de haber terminado una obra. La poesía de Nietzsche es, como su pensamiento, una danza sobre hielo resbaloso, que por eso no sólo se mueve en los giros de la contradicción sino se sustrae a toda captación lógica y a toda comprensión unificadora.

La danza es además arbitraria en el sentido en que parece guiarse sólo por la improvisación, pero en realidad expresa, como el alma de Zaratustra, los profundos ascensos y descensos, las amplias lejanías y las estrechas cercanías que es capaz de padecer y gozar esa alma de Nietzsche. La aparente arbitrariedad de la danza es más bien el permanente estallido de los extremos y tensiones del Yo del profeta de la religión dionisíaca, del Nietzsche que se abraza patéticamente consigo mismo tras las máscaras de Dionysos y del Crucificado. Esto engendra una intensidad del Yo lírico que rompe los límites de toda lírica tradicional, que es pues, es una contradicción o, al menos una paradoja. Nietzsche la formuló en el poema epigramático titulado «Mis rosas» de *Burla, astucia y venganza*:

¡Sí! Mi dicha quiere hacer dichoso
¡Toda dicha quiere hacer dichoso!
¿Queréis recolectar mis rosas?
¡Tenéis que agacharos y esconderos
Entre roca y setos espinosos,
Lameros con frecuencia los deditos!

[6] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 856.*

¡Pues mi dicha gusta del burlar!
¡Pues mi dicha gusta de las malicias!
¿Queréis recolectar mis rosas?[7]

Roca, setos espinosos que hieren los «deditos», burla y malicia son contrarios a «toda dicha», que excluye cualquier esfuerzo, pero que está implícito en la recolección de las rosas. Su imagen literaria es variada: es símbolo del amor, de la primavera, de la alegría, de la belleza, y en unión con las espinas expresa la hermandad de alegría y penuria. Nietzsche se inscribe en la tradición de este lugar común, pero transforma el *topos* de modo casi imperceptible. Sus rosas son sus poemas que quieren hacer dichoso y que a la vez tienen un acceso doloroso y no sólo por eso pregunta desafiadamente si los lectores quieren correr ese riesgo sino porque esas rosas gustan de la burla y de la malicia, de la trampa. Nietzsche subraya esta transformación con la configuración métrica del poema, cuyo tema parece ser pretexto de un juego de aliteraciones y rimas. *Glückbeglücken* (dicha-hacer dichoso), rima con *pflücken* (recolectar) y esta con *bücken* (agacharos); *verstecken* (esconderos) rima con *Dörnenhecken* (setos espinosos), *lecken* (lameros) y *Necken* (burlas) y *Tücken* (malicias). La línea final de la tercera y última estrofa repite la línea final de la primera estrofa. El juego con las rimas, el topos de la rosa y la pregunta exhortativa recuerdan el hábito social de versificar para determinadas ocasiones, que Nietzsche conoció como estudiante en la corporación de estudiantes Frankonia en Bonn. En ellas se satisfacía la nostalgia da la milicia, se demostraba la dura hombría y se fomentaba el sentido de comunidad, «corporación» y obediencia que distinguió a la llamada «burguesía culta» del Estado autoritario, del imperio que Nietzsche vio nacer. Esta burguesía petrificó y trivializó la cultura, especialmente la tradición inmediata de la época de Goethe y a Goethe mismo. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, representante de un alto estrato de esa burguesía, azotó la heterodoxia filológica de *El nacimiento de la tragedia*, y utilizó su Grecia petrificada para trivializar a Pericles, a quien comparó con el emperador Guillermo. La versificación a la que había degradado esa burguesía culta retazos de Goethe y Heine, esto es, la «poesía de ocasión», caracteriza las primeras poesías de Nietzsche, pero su sombra aparece en líneas y estrofas de los poemas más maduros como «Entre amigos. Un epílogo» con el que clausura el primer tomo de *Humano, demasiado humano*, del que cabe citar las primeras estrofas:

[7] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 855.*

Bello es callar juntos,
Más bello, reír juntos,
Bajo la sedosa tela del cielo
Apoyado en musgo y haya
Reír amablemente en voz alta con amigos
Y mostrarse los dientes blancos.

Si lo hago bien, entonces callemos;
Si lo hago mal, entonces riamos
Y hagámoslo cada vez peor,
Hagámoslo peor, riamos peor,
Hasta entrar en la fosa.

¡Amigos! ¡Sí! ¿Ha de suceder así?
¡Amén! ¡Y hasta pronto![8]

En «Queja de Ariadna», en el clímax del ditirambo que anuncia la llegada de Dionysos, Nietzsche interpone esta especie de instrucción teatral: «Un rayo Dionysos se divisa en belleza esmeraldina». La danza en hielo resbaloso en que consiste la poesía de Nietzsche le depara al bailarín caídas en la trivialidad, pero al levantarse a la exorbitancia del Yo, éste arrastra flecos de esa trivialidad que despiertan la risa de lo cómico. El bailarín es también un bufón. La consideración del poeta como bailarín y bufón que cae y se levanta, que tiene sus raíces en la trivialidad y quiere ascender siempre a las alturas heladas de la soledad, es decir que pretende ser accesible a un amplio público y se siente por encima de él y lo desprecia, crea un marco en el que la trivialidad adquiere el carácter de propiedad cómica del tema o de la actividad, que con sólo mencionarla Nietzsche pone de relieve. El efecto que producen en el lector un verso o una rima inesperada por la crudeza o el escarnio es, para Nietzsche, además, una característica del aforismo, proverbio o epigrama, cuya teoría condensó en el epigrama «El proverbio habla» de *Burla, astucia y venganza*:

Acre y clemente, grosero y delicado,
Familiar y raro, sucio y puro,
Cita de amor de sabios y bufones:
Todo esto soy, quiero ser,
Paloma a la vez, serpiente y cerdo[9].

[8] Ibídem, *op. cit., t. II, p. 365 s.*
[9] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 355.*

En esta fusión de contrarios se dan cita de amor sabios y bufones, es decir, filósofos y poetas o, más exactamente, las dos almas de Nietzsche. El *mihi ipsi scripsi* del sabio que es también bufón despierta la necesidad de una interpretación. El filólogo habituado a las conjeturas, a las reconstrucciones, en suma, a la hermenéutica, no se excluye a sí mismo de esta ciencia; es inevitable para quien quiere y se atreve a recolectar sus rosas. «Interpretación» es el título de un epigrama de la *Obertura*, que responde a esa necesidad y tiende el puente a uno de los temas centrales de la poética y la poesía de Nietzsche:

> Si me interpreto, me coloco dentro:
> Yo mismo no puedo ser mi intérprete.
> Pero quien sube a su propio rumbo,
> También eleva mi imagen a más clara luz[10].

Interpretar se dice en alemán *auslegen*, y colocarse dentro *hineinlegen*. El juego con *legen* alude al problema permanente de la hermenéutica, esto es, el de la subjetividad de toda interpretación. Por eso, Nietzsche no puede ser su propio intérprete, pero en el fondo tampoco puede haber una interpretación objetiva de sí mismo. El que sigue su propio camino y lleva la imagen del poeta a una luz más clara es el perfecto discípulo de Nietzsche, es decir de Zaratustra, quien aparece en el poema «Desde las altas montañas» con que cierra *Más allá del bien y del mal* (1885) y en «Sils-María» de las *Canciones del Príncipe Vogelfrei*. Los dos poemas recuerdan el momento en que se le apareció Zaratustra, son complemento biográfico de ese evangelio, y por ello son poetológicos porque a propósito del poeta Zaratustra, Nietzsche dilucida la cuestión de la «mentira poética» y del profeta y sus feligreses:

> Aquí me senté, esperando, esperando pero a nada,
> Más allá del bien y el mal, ora de la luz
> Gozando, ora de la sombra, del todo sólo juego,
> Mar del todo, mediodía del todo, del todo tiempo sin meta.
> Entonces, súbitamente, llegó a ser dos
> Y Zaratustra pasó a mi lado...[11].

La poesía que inspira la aparición de Zaratustra es exaltada, solemne y roza en ocasiones los límites de la cursilería doméstico-parroquial. La primera estrofa de «Desde las altas montañas», por ejemplo, pinta el escenario

[10] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 357.*
[11] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 649.*

del esperado mesías Zaratustra: el mediodía de la vida, el momento ceremonioso, el jardín de verano. Nietzsche está de pie, otea, espera día y noche a los amigos y pregunta: «¿dónde estáis, amigos?» y clama: «venid, es tiempo, es tiempo...». La media línea final con la que expresa expectante la aparición de los amigos (el impaciente es Zaratustra-Nietzsche) es eco de un cántico religioso que en su forma secularizada delata su uso trillado. La repetición de «es tiempo» no sólo es eco de un uso trillado, es decir, trivial, sino como tal un recurso para redondear la estrofa con esa rima. En esa estrofa, «es tiempo, es tiempo» (*Zeit*) rima con el momento solemne (*feierliche Zeit*) de la primera línea y con dispuesto (*bereit*) del penúltimo verso. Nietzsche repite la primera estrofa como antepenúltima del poema con dos variaciones: en vez de momento solemne puso «segunda juventud» (*Jugendzeit*) y «dónde estáis amigos» lo sustituyó por «nuevos amigos». Pero en la penúltima estrofa mantiene la rima de la anterior (en *ei*: grito = *Schrei*; quién sea = *wer es sei*; dos = *Zwei*). En otros poemas como en *Al Mistral*, la rima parece ser dominante, pero eso no desentona en el contexto del poema que es danza y juego. Con todo, la rima le planteó un problema que dilucidó en «Vocación de poeta» de las *Canciones del Príncipe Vogelfrei* y que es una réplica lúdica al poema de Hölderlin «Profesión de poeta». Éste comienza con una mención del lugar donde aparece Baco, es decir, con una alusión clara a la embriaguez y explicita esa *theia mania* platónica como acercamiento y proximidad de un dios. Nietzsche, en cambio, «desmitologiza» ese estado:

Cuando hace poco, para recrearme
Sentado estaba bajo oscuros árboles,
Oí un tic tac, leve tic tac,
Grácil por tacto y medida.
Me enconé, hice caras
Mas al fin cedí,
Hasta hoy, igual a un poeta
Quien habló junto al tic tac[12].

La rima es una cadena de tic tac, es lo que se escurre y brinca y que el poeta arregla como verso. La cantinela de las cinco estrofas siguientes: «Sí, señor mío, Usted es poeta / Se encoge de hombros el pico del pájaro» pone de relieve la indiferencia con que se recibe a la poesía y con la que la considera ambiguamente el mismo Nietzsche. El tic tac provoca risa y encadena pero, por otra parte, es música que quiere encarnar en poesía. En una

[12] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 639.*

carta a su madre y a su hermana de septiembre de 1863 escribió que «cuando por varios minutos puedo pensar en qué es lo que quiero, entonces busco palabras para una melodía que tengo y una melodía para palabras que tengo y las dos cosas que tengo no concuerdan aunque vienen de un alma. Pero ese es mi destino»[13]. Los momentos en los que concordaron las palabras y la melodía legaron a la lírica moderna doce o quince poemas magistrales, que, según Thomas Mann, «no son suficientes para una obra extensa de originalidad creativa»[14]. La observación es justa para quien juzga a la poesía desde la perspectiva de poetas exclusiva o principalmente poetas como Klopstock o Hölderlin, pero tal no era la aspiración de Nietzsche, y su esfuerzo por hacer concordar melodía y palabras no es una busca de identidad y justificación existencial como poeta semejante a las reflexiones de Hölderlin o de Stefan George, sino vacilación fructífera entre pensamiento y poesía, que Nietzsche formuló en su *Ensayo de una autocrítica*, prólogo a la nueva edición (1886) de *El nacimiento de la tragedia*: «Aquí habló –así se decía con suspicacia– algo como un alma mística y casi bacante que con agobio y arbitrariamente, casi indecisa de si quiere comunicar u ocultar, balbucea con una lengua foránea. Ella ha debido cantar, esta 'alma nueva' y no hablar. Qué pena que lo que entonces tenía que decir no me atreví a decirlo como poeta: quizá lo hubiera podido»[15]. En una nota del otoño de 1886 sobre esta obra de juventud aseguró que en su transfondo se hallaba una «Metafísica de artistas», surgida de «experiencias psicológicas fundamentales»: la llamada «apolínea», esto es, «un embelesado perseverar ante un mundo inventado y soñado, ante el mundo de la *bella apariencia* como una redención del *devenir*»; el devenir «concebido activamente, sentido subjetivamente, como furibunda voluptuosidad del crear, que a la vez conoce la ira de lo destructor» lleva el nombre de Dionysos. Este antagonismo de la apariencia y de «la voluptuosidad del hacer devenir, es decir, del crear y aniquilar» se concilian y subyacen a lo que Nietzsche llama «arte trágico». «A la apariencia (o fenómeno) se le concede la más profunda importancia, por Dionysos: y esta apariencia se niega y es negada con gozo»[16]. Esta metafísica de artistas es un movimiento permanente en busca de la concordancia de melodía y palabras, de arte estático y creación incesantemente renovadora, de hablar y cantar, es decir, de pensamiento y poesía. La conciliación no significa que Nietzsche «aplica» su pensamiento a

[13] *Nietzsche,* Sämtliche Briefe, *ed. Colli & Montinari, t. I, p. 253.*
[14] *Thomas Mann, cit. en Theo Mayer,* Nietzsche und die Kunst, *Francke, Tubinga Basilea, 1993, p. 14.*
[15] *Nietzsche,* Sämtliche Werke, *t. I, p. 15.*
[16] Ibídem, *op. cit., t. XII, p. 115 s.*

la poesía o que ilustra con poesía su pensamiento. Los dos no son complementarios. La peculiaridad de esta conciliación aparentemente paradójica crea barreras insuperables a la comprensión o interpretación de poemas tan intensos como «La canoa misteriosa» de las *Canciones del Príncipe Vogelfrei*, que por el título hace pensar en la barca de Caronte. *Zaratustra* está poblado de paradojas, una de las cuales, tomada de «La canción de la noche», puede proporcionar un ejemplo del procedimiento: «Soy luz ¡ah, si fuera noche! Pero esta es mi soledad, que estoy ceñido de luz. ¡Ah, si fuera oscuro, nocturno! Cómo quisiera mamar de los pechos de la luz. Y a vosotras quiero bendeciros, vosotras, pequeñas chispas de estrellas y gusanos iluminados allá arriba –y ser bienaventurado por vuestros obsequios de luz–. Pero yo vivo en mi propia luz, bebo de vuelta las llamas que de mí parten. ¡Ah, haya hielo en torno a mí, mi mano se quema en lo helado!...»[17]. La dinámica de esta paradoja, la permanente contradicción que crea y aniquila, deslinda un espacio en el que no tiene validez el concepto de verdad y por consiguiente el de causalidad o «causalismo», como Nietzsche lo llamaba, es decir, la contradicción pierde su sentido lógico y dialéctico y se difumina en el «todo es uno» de Heráclito (Fr. 196), presente en varios de sus poemas como el intenso «Oh hombre ¡Pon atención!» con el que concluye «La canción del noctámbulo» de la cuarta parte de *Zaratustra*:

Oh hombre ¡Pon atención!
¿Qué dice la profunda medianoche?
«Dormí, dormí,
De profundo sueño he despertado:
El mundo es profundo,
Y es pensado más profundo que el día.
Profundo es su dolor,
Gozo-más profundo aún que pena:
Habla el dolor ¡transcurre!
Mas todo gozo quiere eternidad,
¡quiere profunda, profunda eternidad!»[18].

Esta exégesis y variación del Fragmento 202 de Heráclito («lo mismo es en nosotros lo vivo y lo muerto, la vigilia y el sueño...») o «Ronda de Zaratustra» resume los clamores que preceden al canto. Uno de ellos es el de «el mundo es profundo» que dice, entre otras afirmaciones, que «(la profunda medianoche) me lleva allí, mi alma danza ¡Jornada! ¡Jornada! ¿Quién

[17] Ibídem, *op. cit., t. VI, p. 136.*
[18] Ibídem, *ib. p. 404.*

ha de ser el señor de la tierra? La luna está fresca, el viento calla ¡Ah! ¡Ah! ¿Voláis a suficiente altura? Danzasteis: pero una pierna no es un ala. Vosotros, buenos bailarines, ahora pasó todo gozo, el vino se volvió levadura, cada copa se volvió frágil, los sepulcros balbucean...»[19]. Los sepulcros son la profundidad del mundo, pero los bailarines no volaron con suficiente altura, la danza sólo es superficie que busca la profundidad, la eternidad. La variación del fragmento de Heráclito alude al poeta, al bailarín, al que Zaratustra exige: «¡destrózate, sangra, corazón! ¡Cambia, pierna, ala, vuela! Hacia adelante, hacia arriba ¡Dolor!»[20]. Estos clamores complementan las «Canciones de Zaratustra», que después pasaron a formar parte de los *Ditirambos de Dionysos*, la culminación de la poesía de Nietzsche. El primero, «Canción de la melancolía» es el ditirambo titulado por los editores con la línea «Sólo bufón ¡Sólo poeta!» En la segunda estrofa repite lo que había dicho Zaratustra de los poetas, es decir que «mienten demasiado»:

> ¡...sólo un poeta!
> Sólo hablando cosas abigarradas,
> Saliendo abigarradamente de larvas de bufón y con pretextos,
> Montándose en mendaces puentes de palabras,
> En arco iris de mentiras
> Entre falsos cielos
> Vagando, rondando
> ¡*Sólo* bufón! *Sólo* poeta[21].

El ditirambo fue escrito en 1884, pero Nietzsche lo recogió junto con cinco de las «Canciones de Zaratustra» y tres nuevos bajo el título de *Ditirambos de Dinoysos*, entre fin de año 1888 y enero de 1889, poco antes de su enajenamiento. Esta colección de poemas fue preparada en la misma época en la que escribió *El Anticristo* (noviembre de 1888), es decir que tiene una relación especial con la que Nietzsche consideró como la realización de su obra capital que proyectaba sobre «la transmutación de todos los valores» y de la que sólo quedaron notas y esbozos de títulos. *La voluntad de poder* se condensó en esta «maldición del cristianismo». Los ditirambos se inscriben en el horizonte de una peculiar e intensa tensión: la conciencia de su fin y de su incapacidad de dar término a su obra capital y la lucidez extrema con la que arrancó a la amenazante noche del alma los últimos destellos de su helada y ardiente soledad. En el contexto de *Zaratustra* este

[19] Ibídem, *ib. p. 239.*
[20] Ibídem, *ib. p. 403.*
[21] Ibídem, *op. cit., t. VI, p. 378.*

ditirambo cierra la parte dedicada a dilucidar la idea de los «hombres superiores». Zaratustra es un «hombre superior» que cuando reprocha la incapacidad de los demás hombres de percibir y aceptar esa superioridad delata que Zaratustra es Nietzsche y que éste siente su destino como un paralelo del de Cristo. Al separarlo de ese contexto, el ditirambo superpone a ese paralelo una alusión a los dos extremos de su evolución «teológica»: su primer cristianismo y su «maldición» ambigua del cristianismo. Estos dos extremos se resumen en la famosa frase subrayada que está al final de *Ecce homo*: «Dioniysos contra el Crucificado». La primera estrofa del ditirambo, en su nuevo contexto, recuerda el primer extremo y el camino al segundo:

En aire despejado,
cuando el consuelo del rocío ya
mana de la tierra,
invisible, también sin ser oído
–pues lleva leve calzado
el rocío de los consoladores igual a todas las
clemencias del consuelo–
recuerdas tú entonces, recuerdas tú, cálido corazón,
cómo en otro tiempo estuviste sediento,
de lágrimas celestes y gotas de rocío
estuviste sediento abrasado y cansado,
mientras por amarillos senderos de hierba
miradas crepusculares de sol malvadamente
caminaban en tu derredor por entre negros árboles
enceguecedoras miradas, ardor de sol, malignas[22].

Lágrimas celestes y gotas de rocío que manan, sediento abrasado, enceguecedoras miradas malignas, negros árboles, son reminiscencias del episodio de Jesús cuando fue tentado en el desierto (Mateo, 4-10; Marcos, 1, 12-13; Lucas 4, 1-13). La tentación (miradas crespusculares, enceguecedoras, negros árboles) y el recuerdo de cómo estuvo sediento aluden a la superación final de la tentación, cuando Jesús replica a Satanás que debe adorar a Dios y a servir a su Señor y los ángeles acuden a servir a Jesús. Nietzsche también padeció una tentación, esto es, la de ser el Señor a quien se debe servir, la de ser profeta y dueño de la verdad como Jesús, pero también la de ser Satanás que desafía a Jesús. En esta duplicidad desaparece la consistencia de los dos pretendientes de la verdad, que en realidad son máscaras de Nietzsche-Zaratustra-Dionysos-Jesús, de un devenir que se estati-

[22] Ibídem, *ib. p. 337.*

za, y cuya clave la dio Nietzsche mismo en la tarjeta en la que anunció a Cósima Wagner la conclusión de los *Ditirambos*: «Es un prejuicio que soy un hombre. Pero ya he vivido con frecuencia entre hombres y conozco todo lo que pueden experimentar los hombres, desde lo más bajo hasta lo más alto. He sido Bud entre hindúes, Dionysos en Grecia, Alejandro y César son mis encarnaciones, lo mismo el poeta de Shakespeare Lord Bakon. Últimamente fui Voltaire y Napoleón, quizá también Richard Wagner... Pero esta vez vengo como el triunfante Dionysos que convertirá la tierra en un día de fiesta...»[23]. Las máscaras de los pretendientes de la verdad son requisitos del bufón que es, como Zaratustra y como Nietzsche, poeta. A la estrofa nostálgica sigue la del desenmascaramiento desafiante:

> ¿Pretendiente de la *verdad* tú? Así se mofaban
> ¡no! ¡sólo un poeta!
> un animal, artero, rapaz, furtivo,
> que debe mentir,
> que a sabiendas, por voluntad debe mentir,
> codicioso de botín,
> abigarradamente enlarvado,
> larva para sí mismo,
> botín para sí mismo,
> ¿*eso*, el pretendiente de la verdad?
> ¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!
> Sólo hablando cosas abigarradas.

El poeta como animal artero y furtivo es «codicioso de botín» ¿De qué botín? En el poema *Vocación de poeta* de *Las canciones del Príncipe Volgefrei* lo aclara Nietzsche sin la acritud de los ditirambos:

> ¿A qué espero aquí en el matorral?
> ¿A quién acecho, ladrones?
> ¿Es un dicho? ¿Una imagen? Deslizándose
> Mi rima se pone en su cola.
> Lo que sólo se escurre, brinca, pronto lo arregla
> El poeta como verso.[23]

La imagen del poeta en busca del verso es trillada. Pero el tono autoirónico con el que Nietzsche se refiere a la creación poética (mi rima se pone en su cola, el poeta arregla como verso) coloca al *topos* en el contexto de

[23] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 640.*

la «crítica a los poetas» de *Zaratustra*: «...los poetas mienten demasiado. Pero también Zaratustra es un poeta. Mas supongamos que alguien seriamente dijo que los poetas mienten demasiado: tiene razón, *nosotros* mentimos demasiado»[24]. La creación poética es artificial, el artificio es una mentira. A la pregunta del discípulo de por qué los poetas mienten, se adelantó Zaratustra con esta réplica: «¿Por qué? dijo Zaratustra ¿Preguntas por qué? Yo me encuentro entre aquellos a quienes no se debe preguntar por su porqué»[25]. La causa de la mentira del poeta es insondable, es un Absoluto que tiene su trono en Nietzsche mismo. Su conciencia de sí, la del poeta a quien no se debe preguntar su porqué le dictó una de las últimas piezas de *Broma, astucia, venganza*, titulada *Ecce homo*:

> ¡Sí! ¡Yo sé de dónde provengo!
> No saciado cual la llama
> Ardo y me consumo.
> Luz deviene lo que toco,
> Carbón, todo lo que dejo:
> Llama soy seguramente[26].

Este Absoluto es el manto con el que Zaratustra-Nietzsche encubre su conciencia de misión. El que convierte en luz todo lo que toca, el que arde y se consume y es una llama incesante e insaciada, es una figura de culto, es el profeta de una religión, cuyos fundamentos explicó Nietzsche en su libro final *Ecce homo*. En el último capítulo clamó: «No soy un hombre, soy dinamita. Y pese a todo nada hay en mí de fundador de religión... No *quiero* 'feligreses', pienso que soy demasiado malvado para eso, para creer en mí mismo, nunca hablo a las masas... Tengo un miedo terrible de que algún día se me *santifique*... No quiero ser un santo, es preferible ser un payaso... Tal vez soy un payaso... sin embargo o más bien *no* sin embargo –pues nunca hubo hasta ahora nada tan mendaz como un santo– habla desde mí la verdad. Pero mi verdad es *terrible*: pues hasta ahora se llamó *mentira* a la verdad. *Transmutación de todos los valores*: esa es mi fórmula para un acto de suprema autorreflexión de la humanidad que en mí devino carne y genio. Mi destino es que yo debo ser el primer hombre *decente*, el que yo sé que estoy en contraposición a la mendacidad de siglos... Tan sólo yo he *descubierto* la verdad, la he descubierto por el hecho de que primero sentí –*olí* la mentira como mentira... Con todo, soy necesariamente también el hombre de la fatalidad. Pues cuando la verdad entre en lucha con la mentira de siglos, ten-

[24] Ibídem, *op. cit., t. IV, p. 163.*
[25] Ibídem, *ib. loc. cit.*
[26] Ibídem, *op. cit., t. III, p. 367.*

dremos conmociones, una convulsión de terremotos, un desplazamiento de montaña y valle como hasta ahora no ha sonado»[27]. Los poetas ¿mienten demasiado y se inscriben por eso en la mendacidad de siglos? ¿O son necesarios para descubrir la verdad o sólo la verdad de Zaratustra? ¿Hay una diferencia entre «la» verdad y la verdad de Zaratustra? En una nota de la primavera de 1880 aseguró: «Lo nuevo de nuestra actual situación frente a la filosofía es una convicción que aún no tuvo ninguna época: *que no tenemos la verdad*»[28]. El profeta con conciencia de misión, la llama insaciada no se enreda aquí en contradicciones. La transmutación de todos los valores, la religión dionisíaca es obra de una persona que no cree en sí mismo, que prefiere ser un payaso a un santo. Verdad y mentira son pasos de la danza sobre hielo resbaloso, contradicciones necesarias e inevitables, son también máscaras de la llama que en los *Ditirambos de Dionysos* esconden líneas de maldición, de nostalgia, de doloroso afán de serenidad. El lenguaje de la poesía de Nietzsche culminó en esos *Ditirambos*, y lo describió en *Ecce homo*: «...mi *arte del estilo. Comunicar* por signos un estado interno de *pathos* –ese es el sentido de todo estilo–; y considerando que la variedad de estados interiores es en mí extraordinaria, hay en mí muchas posibilidades de estilo –el más variado arte del estilo en general sobre el que ha dispuesto un hombre–. Antes de mí no se sabe lo que puede la lengua alemana –lo que en general puede el lenguaje–. El arte del *gran* ritmo, el *gran estilo* de los períodos para la expresión de un inmenso subir y descender de pasión sublime, sobrehumana, fue descubierto tan sólo por mí...»[29]. Las muchas posibilidades de estilo se encuentran recubiertas por la intensa tensión de los numerosos estados interiores, que se manifiesta en la estrofa final del primer ditirambo:

así decliné en otro tiempo,
de mi locura de la verdad,
de mis nostalgias del día,
cansado del día, enfermo de luz
–descendí hacia abajo, hacia la tarde, hacia la sombra,
por una verdad
ardido y sediento
¿recuerdas aún, recuerdas, tú, cálido corazón,
cómo estabas sediento?
¡que *yo esté desterrado*
de toda verdad!
¡*Sólo* bufón! ¡*Sólo* poeta![30].

[27] Ibídem, *op. cit., t. VI, p. 365 s.*
[28] Ibídem, *op. cit., t. IX, p. 52.*
[29] Ibídem, *op. cit., t. VI, p. 304.*
[30] Ibídem, *op. cit., t. VI, p. 380.*

Desterrado de la verdad pero sediento y pretendiente de ella a la vez, el poeta Nietzsche-Zaratustra-Dionysos disuelve la tensión que preside las tensiones con un desafiante gesto de fingida burlona autocompasión: prefiere ser un payaso, el poeta es sólo bufón y sólo poeta. Esta inversión de las valoraciones de verdad y poesía no sólo exige el «gran estilo», que Nietzsche ejemplificó en la configuración métrica y en la diestra retórica de los *Ditirambos*, sino pone en tela de juicio la posibilidad de continuar o imitar creativamente ese gran estilo. A la descripción del gran estilo y del gran ritmo Nietzsche agregó un ejemplo de *Zaratustra*: el ditirambo «los siete sellos». Este fue pretexto para asegurar que con él «volé mil millas por encima de lo que hasta ahora se llamó poesía»[31]. Pero no fue esa inimitabilidad ni esa imposibilidad de continuar su poética lo que lo puso por encima de lo que hasta entonces se llamaba poesía, sino la danza en hielo resbaloso, la expresión desigual de la extraordinaria variedad de estados interiores que también ponen en tela de juicio el lenguaje poético, sometido a extrema tensión por la lucha entre la verdad y la mentira y las máscaras en que se disuelven estas pluralidades.

Uno de sus más atentos lectores, Hugo von Hofmannsthal, reflexionó sobre la situación que había legado Nietzsche a la lírica moderna y la analizó en 1902, en la famosa *Una carta* que más se conoce bajo el título de *Carta de Lord Chandos*. En la ficticia carta, éste explica a Francis Bacon por qué no pudo realizar su proyecto de interpretar los testimonios de los antiguos como jeroglíficos de una sabiduría secreta e inagotable. Sumido en este mundo del pasado, percibió en una forma de embriaguez permanente a la existencia entera como una unidad. Por razones, sin duda providenciales, no realizó ese proyecto. Lord Chandos describe entonces «mi caso» que «en suma es este: he perdido completamente la capacidad de hablar o de pensar algo coherentemente. Primero me resultó poco a poco imposible tratar un tema alto o general y mencionar aquellas palabras de las que suelen servirse sin reserva corrientemente los hombres. Sentí un malestar inexplicable sólo con mencionar las palabras 'espíritu', 'alma' o 'cuerpo'... las palabras abstractas, de las que tiene que servirse naturalmente la lengua, se me desmoronaron en la boca como hongos fangosos... Ya no logré captar (a los hombres y sus acciones) con la mirada simplificadora de la convención. Todo se me desmoronó en partes, las partes a su vez en partes, ya nada se dejó abarcar en un concepto. Las palabras singulares nadaban en mi derredor, se coagulaban en ojos que miran fijamente y a los que a su vez debo mirar fijamente: son torbellinos que cuando los miro desde arriba me

[31] Ibídem, *op. cit., t. VI, p. 304 s.*

marean, que giran incesantemente y a través de los que se llega a la nada»[32]. Lord Chandos o Hofmannsthal traza concisamente el camino que va desde la «grecomanía» de la época de Goethe, que pasa por la Utopía griega de *Hiperión o el eremita* en *Grecia* (1797-99) de Hölderlin y que culmina en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, es decir, la Utopía de un mundo armónico y, en Nietzsche, jubiloso, que se ha desmoronado y que llevaba en sí las fuerzas de su propia destrucción. El malestar que impide a Lord Chandos la mención de las palabras 'espíritu', 'alma', 'cuerpo', no es sólo un malestar ante conceptos abstractos, sino es la certeza de que esos conceptos son inocuos, de que son la prueba del fin de la metafísica. Al final de la carta, Hofmannsthal dedujo de su interpretación del desarrollo filosófico, una posibilidad de superar esa nada, esa disolución de la realidad y de su expresión: atenerse a las cosas. Lo que para Nietzsche fue la Vida, se convirtió para Hofmannsthal en el mundo de las cosas. Otro lector profundo de Nietzsche, las rescató en su libro *Apuntes de Malte Lauris Brigge* (1910), por fechas vecinas en las que Edmund Husserl lanzó la consigna filosófica de «a las cosas mismas» e inició con su fenomenología la segunda revolución filosófica después de la de Nietzsche. Su poesía fue pasada por alto durante mucho tiempo, pero esa omisión se debió, sin duda, al hecho de que los clamores paródicos evangélicos de *Zaratustra* cautivaron con su prosa poética a los sedientos de consignas demagógicas, y se sintieron conmovidos más por la exuberancia del Yo de Nietzsche que por lo nuevo que transmitía ese Yo: la elevación de la poesía a la altura de la filosofía. El fin de la metafísica que puso de relieve y fomentó Nietzsche, el poeta mentiroso, que experimentó Hofmannsthal y que comprobó Heidegger, abrió el horizonte para profundizar y perfilar el lamento que Nietzsche expresó en el prólogo a la segunda edición de *El nacimiento de la tragedia*: «Qué pena que lo que entonces tenía que decir no me atreví a decirlo como poeta: quizá lo hubiera podido»[33]. Su última versión es este dístico del «poema» *De la experiencia del pensar* (1954) de Martín Heidegger: «Cantar y pensar son las raíces vecinas del poetizar[34]. A los cien años de su muerte cabe preguntar si se satisfizo el melancólico y orgulloso ditirambo *Última voluntad*:

> Morir así,
> como una vez lo vi morir
> al amigo que rayos miradas

[32] *Hugo von Hofmannsthal*, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, *ed. B. Schoeller & R. Hirsch, Fischer Verlag, Frankfurt / M., 1979, p. 465 s.*
[33] *Nietzsche*, Sämtliche Werke, *t. I, p. 15.*
[34] *Martin Heidegger*, Aus der Erfahrung des Denkens, *Neske, Pfullingen, 1954, p. 25.*

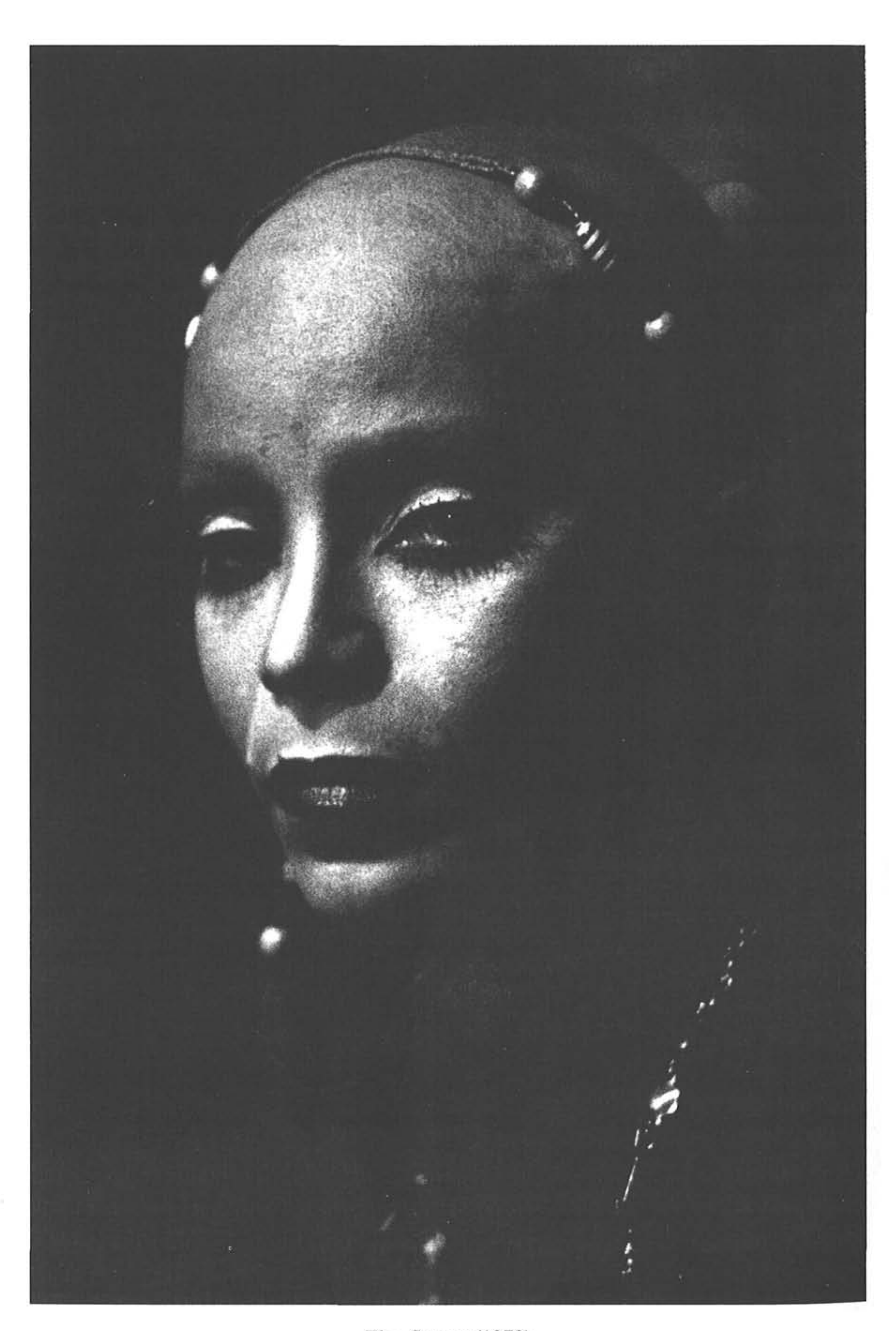
lanzó divinalmente a mi oscura juventud.
Arrogante y profundo,
en la batalla un bailarín,

entre los guerreros el más sereno,
entre los vencedores el más severo,
un destino estando sobre su destino,
duro, pensativo, premeditado:
temblando *porque* venció,
jubiloso de que *muriendo* venció:

mandando mientras murió
–y mandó que se *aniquile...*

Morir así,
como una vez lo vi morir:
venciendo, *aniquilando...*[35].

[35] *Nietzsche*, Sämtliche Werke, *t. VI, p. 388.*



Elza Soares (1973)

El cine de Robert Bresson
De la abstracción a la realidad

José Agustín Mahieu

Entre todos los grandes cineastas que han existido, Robert Bresson (1901-1999) ha sido seguramente el más discreto, silencioso y alejado del mundo frívolo del *show business*. Sólo quince filmes largos y un inicial cortometraje bastaron para edificar una obra impar.

Una declaración suya, a propósito del tema de *Un condenado a muerte se ha escapado*, puede darnos una pista posible de su difícil camino: «Deseaba hacer un filme sobre objetos que al mismo tiempo tendrían un alma. Es decir, alcanzar lo último a través de lo anterior». Y añadía: «Quería que todos los detalles concretos fueran reales, pero al mismo tiempo trataba de ir más lejos de un básico realismo».

Este «jansenista del cine», como lo llamó Georges Sadoul, nunca dudó de un sendero estético que no obraba por suma sino por sustracción. Paulatinamente, sus películas fueron eliminando la música, considerada como elemento expresivo de «acompañamiento», hasta reducirla a breves apariciones directas o solos de algunos fragmentos incidentales: Lully en *Pickpocket*, la misa en do menor de Mozart en *Un condenado a muerte...* una sonata de Schubert en *Au hazard Balthazar*, el *Magnificat* de Bach en *Mouchette*, nada en *Une femme douce*. En un libro epigramático dijo: «Si basta un violín no pongas dos». Ese despojamiento, esa austeridad enemiga de todo exhibicionismo espectacular no se limitaba al sonido. La imagen, el encuadre y la narración también eran parte de su estilo, a veces hermético y a veces de una cristalina claridad.

La evolución del cine de Bresson fue lenta pero con algunos rasgos constantes desde el principio. *Les anges du peché* (1943) todavía no se ha despojado de algunos elementos expositivos tradicionales, pero ya el relato va eliminando transiciones «explicativas». Por ejemplo, cuando la novicia que se refugia en el convento (dedicada precisamente al amparo de mujeres «descarriadas») busca a su antiguo amante, culpable de su encarcelamiento para matarlo, la escena es breve y lacónica. El acto en sí no se ve en pantalla. La historia es un combate de almas: Anne Marie, una novicia, trata de rescatar a una ex presa refugiada en el convento. Esa lucha redentora, no simplemente de proselitismo religioso, es el núcleo del filme. *Les Dames*

du Bois de Boulogne (1944) su segunda obra, cierra el período que Bresson consideraba «de aprendizaje», aún sujeto a las convenciones heredadas del cine existente. Sin embargo, su austero rigor y la precisión de su creciente avance dramático, son ya inconfundibles. El filme estaba basado en un relato de Diderot, *Jacques le fataliste*, con diálogos de Jean Cocteau, que narraba la venganza de una mujer abandonada por su amante. Contaba con una extraordinaria actuación (elemento que Bresson rechazaría en lo sucesivo) de María Casares y Elina Labourdette.

La desdramatización y el rechazo a la «actuación» de los intérpretes, ya son manifiestos con toda su amplitud en *Un condamné a mort s'est échapée* (1956) y en el polémico *Journal d'un curé de campagne* (1950) basado en una novela de Georges Bernanos. Bresson concentró esta novela pero no modificó ni una línea del relato. También comenzó a utilizar actores no profesionales, a los cuales insuflaba una convicción interior que los transformaba, de lo cual proviene la idea de que convertía a sus intérpretes en objetos y sus palabras eran dichas con la menor expresión posible.

Esto era no comprender que esa obsesiva búsqueda de una realidad interna era una necesidad de verdad que implicaba el rechazo del juego dramático, la representación. Un camino similar sigue *Un condenado a muerte...* basado en un libro de André Devigny, que narra su fuga de una prisión de la Gestapo. Bresson colocó en el principio del filme estas palabras: «Esta historia es verdadera. La he dado tal como es, sin embellecimiento alguno». Esta objetividad testimonial no excluye otros elementos expresivos característicos de Bresson. La música por ejemplo. El *kyrie* de la misa de Mozart se escucha –un breve fragmento, siempre el mismo– en el comienzo y en otros momentos decisivos: tres veces cuando los prisioneros descienden al patio; otra cuando un preso que intentó huir es sacado de su celda para ser ejecutado; cuando Fontaine duda entre matar a su nuevo compañero de celda o llevarlo consigo. Por fin, se oye cuando, al final, los prisioneros se alejan, ya libres. Los ruidos naturales, como los breves insertos musicales, son típicos de Bresson: el sonido es a veces más importante que la imagen: no son un soporte o un refuerzo, sino que añaden un significado. «Es necesario que los ruidos se transformen en música», porque es como «Cavar en el lugar. No desplazarse. Doble, triple fondo de las cosas».

Bresson sigue esta búsqueda de la Gracia (para algunos) o de la Verdad (para otros) sin desviarse de sus designios. En *Pickpocket* es la historia dostoievakiana de un carterista; en el *Proceso de Juana de Arco* Bresson asume un audaz desafío: volver a filmar una historia harto frecuentada por el cine. Lo hizo en forma tan original como propiamente suya. Transcribió estrictamente las actas del proceso, más una introducción que recoge el tes-

timonio de la madre de Juana cuando 25 años después se inició el juicio de su rehabilitación. Con su austeridad característica y el uso de intérpretes no profesionales dio al filme un aire de documental.

En 1966 Bresson realizó una obra maestra: *Au hazard Balthazar*. La historia narra la ordalía de un asno desde su infancia hasta su muerte. A su alrededor algunos personajes: una joven, su huraño y orgulloso padre, unos jóvenes salvajes y el vagabundo que lleva turistas en el lomo de Balthazar. Junto a ellos, el pequeño asno es amado, golpeado y abandonado, hasta que ya casi moribundo es llevado por los jóvenes cargado con sacos de contrabando. Éstos huyen ante la cercanía de gendarmes y Balthazar se acuesta a morir rodeado de un rebaño de ovejas. Esta escena final es tan lacerante como impregnada de una misteriosa soledad. ¿Balthazar es en realidad un santo? ¿Por qué no va a serlo con más motivos que los hombres?

Ya se ausenta la Gracia y/o la esperanza en los filmes sucesivos de Bresson. La abandonada Mouchette, huérfana de amor y amistad, será también víctima de la crueldad y la indiferencia, hasta que se entrega al suicidio. «Si elegí *La Nouvelle Histoire de Mouchette* (novela de Georges Bernanos) fue porque no hallé ni psicología ni análisis. La sustancia del libro parecía utilizable. Podía examinarse. Mouchette ofrece la evidencia de la miseria y la crueldad. Se encuentra en todas partes: en guerras, campos de concentración, torturas y asesinatos». Como en obras anteriores, la desdramatización, la intensidad de la soledad de Mouchette y la brillante banda sonora realista, sólo marcada por el *Magnificat* de Monteverdi, se integran en sus punzantes imágenes.

Une femme douce es también el relato de las causas de un suicidio. Es la versión a la vez fiel e infiel de un relato de Dostoievski. El filme comienza por el suicidio y luego, en sucesivos *flashbacks,* el marido, frente al cadáver de su esposa, recuerda las etapas de su amor y el paulatino proceso de incomunicación que los separa. Bresson elimina las explicaciones de Dostoievski sobre el pasado del prestamista o las motivaciones sociales del casamiento aceptado por la joven. Todo el cuadro de costumbres se borra ante el proceso inexorable que llevará al suicidio. Bresson sigue su norma: «Sin cambiar nada, que todo sea diferente».

Quatre nuits d'un rêveur (1971) también se inspira, con libertad en época y circunstancias, en *Las noches blancas* de Dostoievski. Es curioso observar como manteniendo intacta la historia de ese soñador y de la muchacha enamorada de otro, Bresson se abstiene de toda emoción directa (como sostenía Luchino Visconti en su propia versión de *Le notti bianche*) para dibujar un camino casi abstracto con una fugaz y púdica relación entre dos soledades.

Lancelot du Lac (1973) es una visión muy inconfundiblemente bresoniana de la leyenda del Rey Arturo y los amores entre la Reina Ginebra y el caballero Lanzarote. Como visión del mundo medieval, Bresson adopta un tono realista, donde los cruentos combates hacen resonar las armaduras y muestran las heridas y mutilaciones sangrantes. El mundo legendario de la Mesa Redonda también se inclina por aludir a las luchas de poder y las intrigas palaciegas. La pasión, por su parte, muestra otra vez el pesimismo de las últimas obras de Bresson: conducen al sacrificio y la muerte.

De *Le Diable probablement* (1977) dijo Robert Bresson: «Lo que me ha impulsado a realizar esta película ha sido el desorden general al que todo ha llegado: esa sociedad masificada en la que, dentro de poco, no habrá individuos... esa actividad enloquecida... esos monstruosos actos de destrucción de los que sólo se nos cuenta que son imprescindibles para mantenernos en vida. También esa asombrosa indiferencia de la gente... Una indiferencia que todos muestran con la excepción de una pequeña parte de la juventud que se da perfecta cuenta de lo que está pasando».

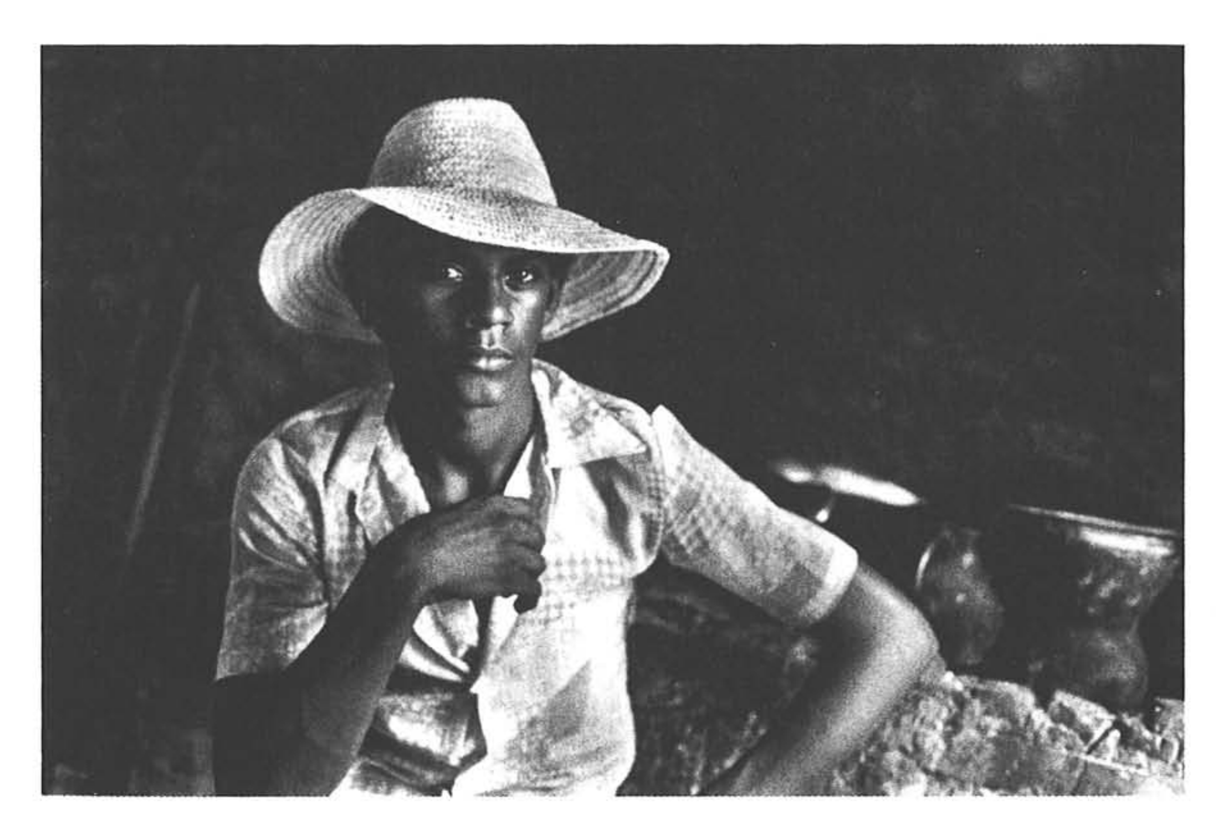
La frialdad clínica que muestran estas obras –aún más en *L'Argent*, su última película– es el resultado de una sociedad que ha entregado sus propios ideales y donde uno de sus mayores delitos es el haber arrebatado, incluso a la naturaleza, su primigenia pureza. Las crueldades individuales, que representaron las torturas de Juana de Orleans o Mouchette, han sido reemplazadas, mediante la codicia y la destrucción insensata, por otras de dimensiones universales. Apenas queda de sus comienzos, el aspirar a la redención personal a través de la muerte.

¿Cómo consigue Bresson ofrecer solamente la esencia de seres y sucesos sin superficialidad alguna? En un sentido amplio a través de una precisa elección de detalles, objetos y accesorios; a través de gestos llenos de una realidad extremadamente sólida. Como decía André Bazin en un artículo sobre el estilo de Bresson, «todo lo que necesitaba era el sonido de un limpiaparabrisas sobre el cristal de un coche con un texto de Diderot para producir un diálogo raciniano».

Ese ruido tiene un equivalente en todos los filmes de Bresson, ya sea en la banda de sonido o en las imágenes. Por ejemplo el sonido de los pasos en el parque durante la conversación del cura con la condesa en el *Journal...* o los viejos zapatos de Juana de Arco cuando eran arrojados a las llamas de su pira funeraria. Es el condicionamiento estilístico de todos estos detalles concretos el que finalmente dibuja el alma de un personaje, una situación o un filme. Bresson dijo alguna vez que el director es un *metteur en ordre*. O sea, aislar simples elementos de la vida real para colocarlos en

un determinado orden. «Crear no significa deformar cosas o inventarlas, sino dar a cosas existentes nuevas relaciones».

Podría verse a Bresson como un precursor de futuras generaciones (de la *Nouvelle Vague* hasta Theo Angelopoulos) pero no puede ser reducido al papel de un antepasado ilustre. Puede ser un contemporáneo que prescinde de todo lo superfluo y debe ser reconocido por su maestría y no por su edad. Como él mismo dijo: «La hostilidad al arte es también la hostilidad a lo nuevo, a lo imprevisto».



Hombre (1974)

Carta de Argentina
Memoria de Leopoldo Marechal

Horacio Salas

Conocí a Leopoldo Marechal a comienzos de los años sesenta. Entonces yo formaba parte del consejo de dirección de la revista *Barrilete* y algún integrante del grupo propuso hacerle una entrevista para incluirlo en una nueva sección: «Escritores olvidados». No faltó quien asegurara que Marechal debía haber muerto, porque hacía años que nadie hablaba de él y tampoco se lo nombraba en ningún suplemento literario ni en las revistas culturales. Finalmente se impuso el sencillo método de buscar su nombre en la guía telefónica. «¿Y si nos dicen que murió, qué hacemos?», deslizó el más temeroso. Por la guía descubrimos que un Leopoldo Marechal vivía en la avenida Rivadavia 2341. Ya no había dudas. Llamamos, nos atendió él mismo y arreglamos para visitarlo esa semana.

Contrariamente a la mayoría de sus colegas, desde la aparición en la vida política argentina de Juan Domingo Perón a partir del 17 de octubre de 1945, Marechal se había entusiasmado con el sesgo popular del flamante movimiento. Y aunque desde 1951 no ostentó cargo político alguno (por el contrario, algún burócrata del régimen lo jubiló de su cargo de Director de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación, donde había trabajado por más de treinta años desde sus tiempos de maestro primario) los intelectuales argentinos, en general antiperonistas, no lo perdonaron. Y a partir del golpe militar de 1955, decidieron silenciarlo.

Quizá por ello, nos recibió esa tarde con una mezcla de sorpresa y curiosidad, sentado detrás de un escritorio enmarcado por una biblioteca no muy alta, donde se veían algunos diccionarios y los tomos de la *Summa Theológica*; en mi memoria creo descubrir una cabeza del dueño de casa modelada por Fioravanti, uno de los nombres mayores de la escultura argentina, un conjunto de pipas muy trajinadas, un bote de tabaco holandés, una colección de mariposas en su caja –marco de madera, y sobre la pared, presidiendo el salón, un crucifijo de regulares proporciones. Como en sueños, veo algunas telas de autores prestigiosos, pero las imágenes ya se han desdibujado.

Marechal era algo menos que de mediana estatura y se peinaba –como otros colegas de su generación– con el pelo hacia atrás, sin raya y aplasta-

do con gomina, y todavía le quedaban algunos vestigios rubios. Nos preguntó los motivos de nuestro interés por verlo, pero tanto él como Elbia, su mujer (la poeta Elbia Rosbaco, rebautizada *Elbiamor* por la poesía marechaliana) se mostraron alegres por nuestra presencia; nosotros, autores poco más que veintiañeros, seguramente debemos haber resultado tímidos, aunque orgullosos de la modesta publicación que editábamos con el esfuerzo habitual de cualquier emprendimiento joven, y habremos pronunciado preguntas obvias. La verdad es que casi no conocíamos su obra: muchos comenzamos a leerlo a partir de ese día. En mi caso, aunque los ejemplares de tapas celestes de la primera edición de *Adán Buenosayres* amarilleaban arrumbados en los estantes de las librerías porteñas, sólo había leído una antología –bastante incompleta– de su poesía, publicada por la Colección Austral. Cuando se publicó el reportaje, algunos lectores pensaron que se trataba de una entrevista imaginaria, al uso de las que algunos años antes había publicado el diario *La Nación* con apócrifos interrogatorios a escritores muertos. El silencio en torno a Marechal justificaba la generalización de este criterio.

Durante dos o tres años lo vi unas pocas veces o recibí sólo alguna noticia suya, hasta que nos encontramos en la casa de un amigo común y a partir de entonces comencé a frecuentar su casa muy seguido. «Los miércoles, los amigos no tienen necesidad de anunciarse» me explicó Elbia. Y casi semanalmente, ahí estuve.

Hay una frase de Borges utilizada por él en el prólogo a una antología de Macedonio Fernández, que siento se me aplica a la perfección: «En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro». Hago mía la definición para evocar mi amistad con Leopoldo, las charlas que a lo largo de algunos años sostuve (o de las que tímidamente participé, sería más preciso decir) esos innumerables miércoles, en los que al caer la tarde acostumbraba arrimarme a su departamento ubicado en el límite entre los barrios de Congreso y Once.

Y vuelvo a otra referencia de Borges (prometo que la última en estas páginas) esta vez para recordar cómo en el discurso pronunciado el día del entierro de Macedonio, supo transmitir su sensación con respecto al maestro: «Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura». Ese era también mi sentimiento con respecto a Leopoldo: él abrió para mí la puerta de los autores clásicos, y lo hizo en medio de charlas sobre los temas más triviales, a veces con un chiste, otras con una evocación de sus tiempos docentes o de sus días como integrante de la generación de la revista *Mar-*

tín Fierro y de la polémica Boedo - Florida («Que en realidad fue casi un invento publicitario, para probar que los argentinos también podíamos tener una vanguardia como en Europa», sostuvo más de una vez). En todos los casos, sus referencias se deslizaban con humildad, como si el interlocutor hubiera acumulado su misma erudición que trataba de suavizar con frases como: «¿Te acordás cuando Anacreonte dijo tal o cual cosa?», actualizando siempre la anécdota, refiriéndola a sucesos cotidianos que incluían desde la televisión hasta el fútbol; nunca faltaba la incursión en alguno de los hechos políticos que nos sacudían durante aquellos tiempos que coincidieron con la dictadura del general Juan Carlos Onganía.

Me llevaba casi cuarenta años; sin embargo, siempre lo sentí un contemporáneo. No se hacía el joven, ni posaba de joven: lo era. Compartía las preocupaciones de mi generación y estaba al tanto de todo lo que publicábamos, nos leía, no transversalmente como en general hacemos los autores maduros con los nuevos, sino en profundidad. Recuerdo haber hablado con él de los poemas de Juan Gelman, de Miguel Ángel Bustos, de Roberto Santoro, de los cuentos de Fernando Sánchez Sorondo, de *La traición de Rita Hayworth*, primera novela de Manuel Puig, sobre la que yo había escrito una elogiosa nota periodística; una semana después, Leopoldo me comentó el libro con observaciones y detalles que mi lectura había pasado totalmente por alto. Descubrimientos que lo fueron también para Manuel cuando se los conté, y que él recibió entusiasmado.

Marechal hablaba de sus sentimientos agustinianos, como si el santo pudiera aparecer en cualquier momento a compartir nuestro café. Siempre sentí que su frecuentación de los grandes nombres de la literatura le permitía tutearse con ellos y que esa era –de paso– su manera de que algunos muchachos de mi generación (al menos yo, por cierto) les perdiéramos el miedo. Hablaba al mismo tiempo de Heráclito o de la tertulia de Macedonio Fernández, al que consideraba uno de sus maestros; contaba sus desafíos con Raúl González Tuñón como bailarines de tango en los salones del famosísimo y lujoso cabaret *Ta-ba-ris*, al que solían concurrir en la década del veinte invitados por la generosidad de Ricardo Güiraldes. Leopoldo, pícaro, aseguraba casi en secreto: «Yo bailaba mejor». (En un diálogo posterior, Raúl me afirmó exactamente lo contrario, lo que me permitió saber que la tenida debió haber sido como para sacar chispas al piso).

Y ahora una confesión: transité cuidadosamente la *Eneida*, subrayando párrafos y enumerando personajes, porque temí que en medio de una charla Marechal advirtiera que no la había leído: me parecía que al menos Virgilio, que él mencionaba como a un amigo fraterno, no podía estar entre mis variados desconocimientos.

Como parece obvio, esta nota está lejos del análisis crítico; parece lógico, porque al decir de los juristas, me comprenden las generales de la ley; evoco en cambio al personaje, con sus facciones de gnomo travieso, al que no puedo recordar sin una pipa tipo Bent en la boca, más que fumando: chupeteándola, quizá porque siempre guardó en su modo de ser algo infantil, que junto con su permanente humor le permitió sobrellevar los años de silencio a los que fue sometido por el e*stablishment* de la política cultural nativa a causa de la intolerancia ideológica que ha sido una de las características salientes de la vida argentina, al menos hasta el retorno de la democracia en 1983.

Mientras escribo esta nota, miro a mi alrededor y a mi derecha, sobre un estante de la biblioteca, veo una fotografía de Leopoldo Marechal junto a Arturo Cambours Ocampo, el erudito y poco recordado ensayista argentino, en la playa de Necochea en ocasión de la Fiesta de las Letras. Era la época en que la mayoría de los grandes escritores argentinos se reunían una vez al año en aquel balneario atlántico para discutir los problemas de la literatura hispanoamericana. Recuerdo que les propuse tomarles una instantánea juntos (admiraba –y admiro– a ambos y quería guardar el recuerdo de esos días); Leopoldo no pudo con el genio y respondió: «Pero bajo palio»; alzó por sobre sus cabezas una silla de playa, y así han quedado detenidos en el tiempo. Me gusta esa fotografía porque muestra a Marechal tal como era, con su permanente sentido del humor, ese que los jóvenes de su época denominaban *cachada* porteña, que daba un clima de burla amable al tono de la conversación.

Ese humor se transformó en una forma de ser que le permitió sobrellevar años de silencio, de olvido, de ostracismo, cuando no de comentarios demoledores como el que le dedicó Eduardo González Lanuza desde las páginas de la revista *Sur*, con motivo de la aparición de su novela *Adán Buenosayres* en 1948, suponiendo que la crítica a un intelectual simpatizante del peronismo, implicaba –de paso– un ataque, por elevación –y disimulado– al propio régimen. La nota, que ingresó en la historia de la intolerancia, al aparecer en la revista dirigida por Victoria Ocampo, era también la manera de señalar la postura de la totalidad del grupo frente a un autor que se había atrevido a colocarse a contrapelo de la unanimidad de la oposición intelectual.

El brulote de González Lanuza anotaba en el número 189 de *Sur* correspondiente a noviembre de 1948: «Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada del libro», y agregaba: «Desafiando todos los posibles rigores del lápiz rojo –primero, de los asesores literario de las

casas; después, de los encargados de velar por la moral y las buenas costumbres–, afrontó y resolvió denodadamente el problema de juntar en su libro, y salvar para la posteridad, al gracejo disperso en las rupestres inscripciones de los W.C. de las estaciones ferroviarias y de los colegios secundarios, normales y especiales». Como puede advertirse, lo que se estaba solicitando era además pura y simple censura.

Tampoco perdonaban a Marechal su culto por la ironía y el chiste, su tono coloquial y desprejuiciado. Que terminara su *Adán* con la famosa descripción: Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta como cuchillo de viejo. Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de chancho. Más duro que garrón de vizcacha. Mañanero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés. Sólo Julio Cortázar y Héctor Murena rompieron la unanimidad silenciosa o demoledora. Cortázar, que heredaría el gusto por la ironía y el *gag* de corte surrealista, en un recordado artículo aparecido en el número 14, (marzo-abril de 1949) de la revista *Realidad*, elogia justamente el humor de *Adán Buenosayres*: «Vuelve –dice– a la línea caudalosa de Mansilla y Payró, al relato incesantemente sobrevolado por la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía. No hay humor sin inteligencia, y el predominio de la sentimentalidad sobre aquélla se advierte en los novelistas en proporción inversa al humor de sus libros; esta feliz herencia de los ensayistas del siglo XVIII, que salta a la novela por vía de Inglaterra, da un tono narrativo que Marechal ha escogido y aplicado con pleno acierto en los momentos en que hacía falta. (...) Tal como lo veo –continúa– *Adán Buenosayres* constituye un momento importante para nuestras desconcertadas letras. Para Marechal quizá sea un arribo y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo».

Cuando casi veinte años más tarde pude encontrarme con ese artículo sentí que Cortázar, a quien mi generación consideraba una suerte de hermano mayor, no se había equivocado. Me gustaba estar de acuerdo con los dos. Leopoldo creía que las cosas más serias podían decirse con una sonrisa, y así pudo hacer metafísica mientras sus personajes deambulaban por las calles de Buenos Aires, escuchaban tangos, asistían a una pelea de box o simplemente reían, como reía él con sus amigos. «Una carcajada puede ser el arranque de una metafísica» escribió en su *Cuaderno de Navegación*. Y aseguraba que creía «en el valor medicinal de la literatura. Incluso en el sentido en que proponía Rabelais (otra de sus lógicas admiraciones) cuan-

do recomendaba: aplíquese este libro en la parte afectada del paciente, la cura puede ser milagrosa». O sea, la literatura como forma del conocimiento y camino para lograr lo que Leopoldo llamó «ascenso del alma por la belleza».

El acopio erudito de la mítica y la historia le sirvió para mostrar que el destino del hombre (aparentemente limitado) es similar al de los prestigiosos dioses que tuvieron el Olimpo por domicilio habitual. Con Leopoldo los parientes de Zeus veían reiteradas sus biografías, sus hazañas y también sus caídas, enmarcados en el paisaje de los barrios de Villa Crespo o Colegiales. Consideraba que la vida argentina era una batalla, una batalla *terrestre* de luchas civiles como lo había sido desde el comienzo de la historia (él lo sufrió en carne propia) pero entendió que ese combate también debía librarse en el plano *celeste*. Y la evolución de ese enfrentamiento muestra como en un espejo el desarrollo de su propia novelística, pero además encierra la metáfora de la historia y el destino del país al que, en el final de su novela póstuma *Megafón*, invita a continuar la búsqueda del falo del protagonista, cortado por manos perversas luego de descuartizar su cadáver, falo que permanecería escondido (todavía) en algún lugar de la ciudad. Marechal suponía (o intuía) que el real sentido y encuentro argentino habría de producirse junto con ese descubrimiento que –a lo mejor– habría de producirse cuando los argentinos aprendieran –como escribió en *Heptamerón*– a no hablar de la *patria* sino a pensar en ella.

Hasta la llegada de Marechal, la patria era para muchos de los miembros de mi generación sólo una entelequia de los actos escolares, los símbolos exteriores y las efemérides resaltadas en los libros de texto. Una palabra que había quedado en manos de personajes vacíos y por lo general autoritarios y despreciables. Leopoldo nos revalorizó el vocablo, nos explicó que no era propiedad sólo de nacionalistas profascistas. «Somos nosotros los que tenemos más derecho a una patria, no ellos, que sólo responden a los mandatos del dinero» decía refiriéndose no sólo a quienes detentaban el poder, sino también a los civiles que apoyaban a los sucesivos elencos militares que gobernaron durante tantos años la Argentina. «*La patria es un peligro que florece*» –escribía en uno de sus más famosos poemas– «un dolor que se lleva en el costado / sin palabra, ni grito (...) La patria es un amor en el umbral, / un pimpollo terrible y un miedo que nos busca: / no dormirán los ojos que la miren» y anotaba «Los hombres de mi estirpe no la vieron: / sus ojos de aritmética buscaban / el tamaño y el peso de la fruta». Y por primera vez la palabra maltratada a derecha e izquierda por internacionalistas o archinacionalistas no nos sonaba a hueco: podía pronunciarse con orgullo.

Por otro lado, la obra de Marechal hubiera sido imposible sin su obstinado ejercicio de la alegría como consigna y forma de vida. Como una manera de librar desde la literatura su personal batalla terrestre (y también la celeste) y salir airoso de ambas. Como testimonio de esa militancia, además de su gusto por la risa que explica en su *Breve tratado sobre lo ridículo*, Marechal ha dejado los versos de la *Alegropeya* cuyo comienzo afirma: «Yo soy el desertor de la Elegía, / el último lloroso y el primer evadido» para recomendar luego: «Si la Tristeza es ya tu inquilina morosa, / échala de tu casa, pero sin altivez. / Le dirás que se lleve su catre y su baúl, / que se ponga su gorro de astracán o de lluvia, / y que se vaya, en fin, a pisar hojas muertas / o a tocar los llorosos violines del hastío». Y por eso exhorta a Elbiamor: «Una vez expulsada la Tristeza,/ cuídate de los tristes: / ellos no ven la luz, como no sea/ por el solo agujero de sus flautas».

Este era el sentido de su Alegropeya, una exaltación vital, energética, la forma de soportar con sonrisas el maltrato que había recibido de sus colegas por haber apoyado en sus comienzos la gestión de gobierno de Juan Domingo Perón, que lo condenó –como ya dije– a un terco silencio que se mantuvo de manera obstinada hasta 1965, cuando a causa de la aparición de su novela *El banquete de Severo Arcángelo* el valor del libro hizo que los nuevos críticos que ejercían sus funciones en los llamados semanarios de los sesenta lo elogiaran de manera unánime y lo rescataran del robinsonismo que practicaba junto a Elbiamor en su departamento sobre la avenida que –como un tajo– corta a Buenos Aires por la mitad. Pero su independencia de criterio le valdría otros castigos, que pasaré por alto para coincidir con la sonrisa con que Leopoldo juzgaba esas mezquindades, salvo la censura que recibió a causa de un artículo titulado *La isla de Fidel* de 1967, donde después de un viaje a Cuba, se atrevió a tratar de ser fiel a su mirada sobre el régimen castrista. La revista *Primera Plana* debió aparecer con el artículo arrancado porque no había habido tiempo de suprimirlo en la imprenta; y luego su correspondencia comenzó a llegar abierta como acto de intimidación.

Pese a todo, pese a prejuicios e intolerancias hoy casi cicatrizadas, a treinta años de su muerte y a cien de su nacimiento, hay un hecho evidente: han comenzado las traducciones a diversos idiomas y su obra, pese a la extensión y complejidad de sus libros, se actualiza y rejuvenece a cada nueva lectura, como ocurre con los clásicos. Por algo será.



Hombres (1974)

Carta de Inglaterra
El archivero

Jordi Doce

Hace algunos meses cayó en mis manos una pequeña revelación en forma de novela. Soy mal lector de novelas, por lo que cualquier relato que logre vencer mi impaciencia o mi sensación de *déja vu* es doblemente bienvenido. Su título es *The Archivist* (El archivero), y la firma una tal Martha Cooley, cuya nota biográfica («M. C. vive en Brooklyn, New York. Esta es su primera novela») da nuevo sentido al término «escueto». Aunque la curiosidad me ha llevado a hacer algunas pesquisas, nada nuevo he logrado saber sobre la autora. La cuestión no es del todo ociosa: se trata de una estupenda primera novela, que nos pone en la pista de alguien con pasión por las ideas y una rara habilidad para recrear de manera convincente el purgatorio de la angustia existencial. Es, también, una novela poblada por personajes de claros contornos, cuya universalidad no presupone el estereotipo. Se trata de cualidades de por sí meritorias, pero que en el trabajo de un escritor joven nos arrancan de la modorra, haciéndonos concebir ilusiones. Todos queremos ser testigos (a ser posible únicos: es el placer del pregonero) de una revelación, y tal vez por ello quiero pensar que Martha Cooley es una novelista joven. La ingenuidad de algunas reflexiones, cierta precipitación en los diálogos, no siempre convincentes o resueltos con fluidez (sin duda el único defecto digno de mención de la novela) me parecen alimentar esta esperanza.

The Archivist recuerda, salvando alguna distancia, a esa también espléndida primera novela de la escritora canadiense Anne Michaels, publicada hace un par de años en español con el título de *Piezas en fuga*. Diría incluso que su publicación tiene mucho que ver con el inesperado éxito de crítica y ventas que ha merecido la obra de Michaels. El tema central de ambas novelas es el drama del Holocausto: no propiamente el drama humano, cuyo carácter en buena parte indecible ha puesto en entredicho las pretensiones de la palabra creadora, sino las secuelas morales que este drama comporta. El Holocausto fue la encarnación del Mal en un momento de la historia, pero ese mal encarnó en hombres de los que no podemos reivindicarnos ajenos si queremos comprender nuestra verdadera naturaleza. Aunque el siglo ha sido rico en atrocidades (desde las purgas estalinistas a

las más recientes matanzas étnicas llevadas a cabo en los Balcanes), la *solución final* tiene rango de emblema. Por un lado, en el plano histórico, es el abismo en el que se despeñan las ilusiones ilustradas, los sueños utópicos de la razón dieciochesca; por otro, es el producto de un esfuerzo perfectamente coordinado de destrucción, ante el que muchos escogieron la indiferencia o el silencio cómplice. El mal no se limitó a emplearse en el ámbito de los actos: contaminó palabras y silencios, deseos y memoria, uniendo a verdugos y víctimas en un abrazo devorador. Esta es la sorpresa amarga que nos depara la lectura de Primo Levi: en *Si esto es un hombre* Levi confiesa, como han confesado otros supervivientes de los campos de concentración, que su sentimiento más perdurable es la vergüenza, el dolor infamante de haber sido escogido para la tortura. La vergüenza que en pura justicia deberían sentir los verdugos es heredada absurdamente por sus víctimas. La espiral del sufrimiento no tiene fin, pero su origen está en la estrategia de deshumanización que adopta el torturador: su víctima ha de ser cosificada, despojada de todo atributo humano. Sólo así consigue establecer la distancia necesaria para la ejecución del mal. En rigor, cuando pensamos en los verdugos como no-humanos, no actuamos de otro modo, aunque nuestro propósito (además de incomparable) sea el opuesto: nos empuja un deseo de protección, de salvaguarda. Lo que necesitamos es una imagen positiva de nuestra naturaleza humana: quienquiera que viole esta imagen es desterrado al limbo de la excepción o lo monstruoso. Este deseo de salvaguarda, aunque disculpable, es sin embargo una puerta hacia la desmemoria, que es como decir hacia la ignorancia. El mal no es una abstracción que flota sobre nuestras cabezas, posándose aquí o allá de manera arbitraria, como creían de la peste negra los hombres medievales. El mal está en nosotros, pues podemos (sabemos) pensarlo. Se ha dicho a menudo, y no es cuestión de repetirlo extensamente. Una bestia no es cruel: actúa guiada por un instinto que busca la supervivencia. Sólo el hombre, provisto de los dones ambiguos de la inteligencia y el libre albedrío, es capaz de recrearse gratuitamente en la ejecución de actos violentos.

Las novelas de Anne Michaels y Martha Cooley exploran con lucidez y hondura esta crisis de la conciencia, que sin duda (no creo exagerar) es uno de los rasgos formantes de nuestra época. La ambición y sutileza con que ambas autoras abordan este asunto subraya su extravagancia en un mercado editorial dado al relato de costumbres y la moraleja doméstica. No sugiero con esto que una novela, si se pretende valiosa, deba por fuerza tratar el Holocausto o cualquier otro de esos «grandes temas» de los que se burla en sus prolijos diarios Andrés Trapiello. (No sugiero, de hecho, que una novela deba tratar ningún tema en particular, y como él encuentro irri-

tante la facilidad con que ciertos escritores recurren a la solemnidad patética para lustrar sus páginas, aunque los comentarios de nuestra diarista se me antojan otra versión del «que inventen ellos» tan del gusto de ciertas cabezas de nuestro casticismo. Siempre me ha intrigado la relativa indiferencia con que ha sido acogida en España la reflexión sobre el Holocausto y las purgas estalinistas. Hay una obvia razón histórica: la dictadura franquista nos enfrentó a carencias y vejaciones mucho más cercanas e inmediatas, extremando el carácter prosoviético de los movimientos de oposición. Pero esa distancia obligada por el franquismo fue tan sólo una variante «dura» de una indiferencia más antigua por las corrientes más vivas del arte y el pensamiento europeos, con excepciones que no por azar corresponden con momentos de esplendor artístico. En este país puede ocurrir aún que un poeta celebrado por la crítica afirme por escrito, a propósito de la escritura de Paul Celan, que «para disfrutar con los juegos malabares, las contorsiones tortuosas y los triples saltos mortales prefiero ir al circo». La frase, de Vicente Gallego, es poco afortunada: quiere declarar una distancia estética y concluye en un bofetón. Pero la tontuna ingeniosa ha sido desde siempre un género favorecido por nuestros paisanos).

Ignoro si alguien ha señalado antes el parentesco entre las novelas de Anne Michaels y Martha Cooley. La novela de la norteamericana es posterior y apenas si ha merecido reseñas en Inglaterra. Sus semejanzas, sin embargo, no hacen menos visibles las diferencias. *Piezas en fuga* es un libro formalmente más complejo, que combina el uso de un lenguaje de alta gradación metafórica con súbitos saltos temporales y cambios de ritmo. *The Archivist*, por el contrario, exhibe un lenguaje narrativo más convencional, con leves caídas de intensidad. La poesía está presente en sus páginas, pero no tanto en el lenguaje como en su asunto. Dije antes que el tema central de la novela es el Holocausto. En rigor, más que tema es su destino. Su punto de partida es la confrontación entre dos personajes, Matthias, director de una biblioteca universitaria, y Roberta, una estudiante de doctorado que llega hasta su despacho con una extraña petición: examinar las cartas que el poeta T. S. Eliot dirigió a su amiga Emily Hale durante los veinte años que duró su relación, y que la propia Hale legó a la universidad a finales de los años sesenta a condición de que no fueran desveladas hasta el año 2020. La amistad que surge de este encuentro incluye muy pronto a un tercer personaje, Judith, poeta y esposa de Matthias, muerta en 1965, cuyo diario ocupa la sección central de la novela. Aunque los personajes del bibliotecario y la estudiante tienen un peso específico importante, la peripecia de una Judith obsesionada hasta la locura por los eventos del Holocausto es el eje temático y si se quiere (con un ojo en su diario) esti-

lístico de la ficción. Este es el eje al que se anuda, asimismo, una intensa reflexión sobre la vida y la poesía de T. S. Eliot, leída desde el ángulo de las inquietudes religiosas que conforman la segunda etapa de su obra, desde *Miércoles de ceniza* (1930) a *Little Gidding* (1943).

Releo lo escrito y advierto mi error: es absurdo resumir el argumento de una novela sin argumento o, mejor dicho, de una novela cuyo argumento depende en exceso del matiz y el detalle apenas perceptible. Estamos, sobra aclararlo, ante una novela de ideas: pero esas ideas encarnan en personajes bien delineados, cuya peripecia tiene por sí sola nuestro interés. Las inquietudes del relato son, como es obvio, las de su autora. Pero Cooley, ayudada por un talento indudable, sabe trasladarlas a sus creaciones: dejan de ser ideas para convertirse en deseos, actitudes vitales, marcas de identidad.

Tiene poco sentido analizar por extenso una obra desconocida para el lector (a la espera de que algún editor se anime a publicarla entre nosotros), pero hay un aspecto de la misma que sí quiero destacar. *The Archivist* es una novela que parte en buena medida de la espléndida biografía de T. S. Eliot firmada por Lyndall Gordon. Aunque la versión definitiva de este trabajo vio la luz en 1998 bajo el título *T. S. Eliot: An Imperfect Life*, los dos volúmenes de que se compone (y que son los consultados por Martha Cooley) salieron publicados originalmente en 1977 y 1988. El trabajo de Lyndall Gordon es un monumento de erudición y esfuerzo investigador en la línea de la mejor tradición británica. Fue ella quien desveló en su día la naturaleza exacta de la relación entre T. S. Eliot y Emily Hale, otorgando a Hale el papel de una Beatriz (la Dama de los Silencios en *Miércoles de ceniza*, la presencia del jardín de rosas en *Burnt Norton*) en el contexto del diseño dantesco que Eliot dio a su obra: una guía benefactora por cuya mediación el poeta alcanzaría el amor divino. La verdadera Miss Hale (como era conocida por sus alumnos y colegas) pertenecía a una ilustre familia de Boston cuyo sentido de la propiedad no se avino a sus deseos de dedicarse a la interpretación teatral. Eliot la había conocido hacia 1912, durante sus años de estudiante en Harvard, en una de las muchas funciones domésticas que ocupaban el ocio de la burguesía bostoniana. No conocemos el alcance ni la naturaleza de su relación en esa primera época. Sí sabemos, no obstante, que a finales de la década de los veinte, al tiempo que el matrimonio del poeta con Vivien Haigh-Wood entraba en una crisis irremediable, Eliot y Hale reanudaron una correspondencia que sostuvo su existencia cotidiana durante al menos veinte años.

Al hilo de la lectura de Gordon, Martha Cooley inserta la relación entre Eliot y Hale como contrapunto de la relación ficticia entre Matthias y Judith. Al mismo tiempo, da protagonismo a su poesía, que puntea a modo

de comentario el descenso a los infiernos de Judith. El uso de la poesía eliotiana como reflejo de la búsqueda de sentido de una escritora obsesionada por el horror del Holocausto es un pequeño *tour de force* interpretativo, y puede leerse en clave irónica. Ignoro si Cooley ha seguido los virulentos ataques que ha suscitado últimamente el antisemitismo de Eliot (recuerdo, en particular, la bien orquestada campaña de los poetas James Fenton y Tom Paulin), pero desde luego ha tenido muy en cuenta los sentimientos conflictivos que despierta todo escritor entronizado por el canon. Cooley no diluye los aspectos menos agradables de la personalidad y la obra de Eliot. Al contrario, los sitúa en el contexto de una obra cuyas preocupaciones religiosas parten de una profunda desconfianza de la naturaleza humana. Eliot creía en la esencial falibilidad del ser humano, manchado de manera indeleble por el pecado original. Esta creencia en el pecado original refleja, desde presupuestos no muy diferentes, la conclusión desesperanzada de Judith: el hombre lleva el mal en sí, pero es un ser sin memoria, incapaz de rastrear las consecuencias de sus acciones. ¿Cómo es posible vivir como si nada hubiera pasado? ¿Cómo puede olvidarse tan rápidamente el horror? Su reivindicación de la memoria histórica lleva en sí el germen de un exceso: Judith empieza recordando y concluye no pudiendo olvidar. Esta incapacidad para el olvido es la que provoca finalmente su locura.

Con independencia de sus indudables méritos novelescos, *The Archivist* proporciona una buena oportunidad para releer la obra de Eliot desde un ángulo poco común. Dicho de otro modo: es un libro que vuelve a subrayar, por si fuera necesario, la actualidad de esta obra. Eliot (suele decirse) es un clásico. La fuerza del lugar común impide a veces repensar los conceptos, por lo que habría que añadir: leemos a Eliot como si nos hablara a nosotros mismos, lo que no siempre se cumple cuando nuestros contemporáneos nos hablan de asuntos que debieran interesarnos. De hecho, esta pequeña constatación es la base de un *test* que puede ayudarnos a agilizar la lectura de los suplementos culturales: si ven a un crítico recomendando un libro por sus abundantes referencias al mundo del lector, ya pueden prescindir de su consejo (no, tal vez, del libro, que no es responsable de sus comentaristas). Es un error de fácil explicación, aunque no por ello menos disculpable: ese algo que sostiene una obra a lo largo del tiempo es inasequible al bisturí crítico. Es posible acercarse a él, asediarlo, interrogarlo, pero la raíz de su peculiar irradiación sigue envuelta en el misterio.

Un texto son sus palabras: lo que dicen y lo que callan. No se oyen sus silencios si antes no se oyen sus palabras. Una de las bellezas de este libro es el modo en que Cooley abre cámaras de resonancia para los versos de

Eliot: su prosa es un instrumento dúctil, capaz de fragmentarse o borrarse en su afán de dar espacio a los versos que la coronan. Esa es su ambición y su orgullo, que es en realidad el orgullo de todo lector. Ciertas modas críticas nos han vuelto presuntuosos: decimos, no sin razón, que el libro depende para su existencia del lector. La imaginación levanta imperios de vida sobre los cimientos de la palabra muerta. Borges lo dijo de otra forma: todo lector es, en potencia, Shakespeare u Homero. Pero no es menos cierto que el libro nos crea: somos hijos de nuestras lecturas. La novela de Martha Cooley tiene mucho de reconocimiento de su deuda con Eliot, al que cita con discreta inteligencia. No es culpa suya si en ocasiones la voz hipnótica del poeta nos lleva a olvidar un esfuerzo tan sutil como generoso.

Carta de California.
Los trapos limpios del crítico Edward Said

Wilfrido H. Corral

Desde 1996, cuando irrumpió el *affaire Sokal*, cuyas implicaciones se expanden al disponerse ahora de su documentación en español, cierto ámbito intelectual estadounidense sufre del tono apocalíptico que creó. El *affaire Rigoberta*, cuyos desméritos y discrepancias biográficas nada menores propuse en estas páginas, tampoco parece terminar. Ansioso de exprimir al «otro» hasta el máximo, parte de ese ámbito ahora se encuentra en plan terrorista contra Edward Said. No fue hasta fines de los setenta cuando ese sesudo y cosmopolita profesor de literatura inglesa y comparada en Columbia University se convirtió en lo más cercano a un intelectual público que se puede dar aquí, debido en parte a su pasión por la causa palestina. En una esfera demográfica como la del mundo intelectual neoyorquino su postura es temeraria. Sin embargo, fuera de Nueva York Said ya había adquirido un merecido renombre internacional como crítico literario, y se le acredita giros fundacionales hacia una diversidad conceptual en varias ciencias humanas. De su veintena de libros, obras seminales como *Orientalism* (1978) y *Culture and Imperialism* (1994) han sido traducidas a varias lenguas, y algunas de sus ideas, como la de la «teoría viajera», frecuentemente son citadas como brillantes, seminales, necesarias, revisionistas, pioneras; o todo ello junto. En la república hispano-americana de las letras su obra sigue teniendo una recepción inigualable en círculos intelectuales argentinos, y ahora aparecen sus artículos en *La Nación* y *El País*.

En un artículo memorable sobre el exilio, Said dice que «Apretando la diferencia como un arma que debe ser usada con voluntad endurecida, el exiliado insiste celosamente en su derecho a no pertenecer». Hasta poco antes de su fuerte ruptura con Arafat por los acuerdos de la Conferencia de Madrid en 1997 (y definitiva con los de Oslo), fue activo portavoz palestino. Pero su concienciación respecto a la/su «otredad» es anterior, y tanto él como sus lectores experimentaron una epifanía en la conexión entre su interpretación (basada en la crítica más sofisticada y polémica de su época) de la obra literaria y su condición de exiliado voluntario en Estados Unidos, a donde llegó en 1951. Desde los ochenta, con el comienzo de lo que se llama indistinta y fácilmente «crítica postcolonial», Said se ha visto en

el centro de querellas que se sigue creando a pesar de él.[1] Renovado el rechazo ante el imperialismo, siguió distinguiéndose como crítico de ópera, pianista, comentarista político para la televisión, conferencista incansable, y crítico frecuente del nacionalismo literario. Como intelectual público (papel en que se autoanaliza) escribe dos artículos por mes y colabora frecuentemente en *The Guardian*, *Le Monde Diplomatique* y en *al-Hayat*, que se distribuye en toda capital árabe.

Resulta que en septiembre de 1999 la revista *Commentary*, órgano del conservador American Jewish Committee, publicó un artículo de Justus Reid Weiner con el título «'My Beautiful Old House' and Other Fabrications by Edward Said» [«'Mi linda casa vieja' y otras invenciones de Edward Said»]. Diez años antes, Said había sido llamado «profesor de terror» en esa misma revista, así que no costaba mucho adivinar cuál iba a ser la médula del artículo. En resumidas cuentas, si no lo llama mentiroso, el argumento principal de Weiner es que Said nunca fue un refugiado palestino, y por ende no puede hablar a favor de la causa palestina o por ella. Pero el asunto no termina ahí. Al mes apareció la autobiografía parcial de Said, *Out of Place: A Memoir* (Fuera de lugar: memoria), de cuya inmediata publicación Weiner dice no saber cuando escribía su artículo. Esto a pesar de que Weiner afirma haberse demorado tres años en investigarlo, o no haberse puesto en contacto con Said. Es un ambiente que justifica preguntar de qué lado está la izquierda, porque esa derecha asocia a Said con Menchú y Edmund Morris, el biógrafo «crea-tivo» de Ronald Reagan. Inevitablemente, las reacciones al libro de Said y al artículo de Weiner se entrecruzaron, y hasta el presente no ha cesado la controversia. Es decir, se entrecruzarán el pensar en términos de identidades que Said critica para Israel, como también se duplicarán los esfuerzos de él por no dejarse domesticar.

El hecho es que su libro no es una autobiografía intelectual, ni cubre momentos recientes del autor. *Out of Place* se ocupa de su vida desde su nacimiento en 1935 hasta 1962, cuando casi había terminado su doctorado. Pero las referencias a su brillante carrera académica son muy infrecuentes. Hijo de palestinos cristianos, criado estrictamente por un padre autoritario, ambicioso y reprimido, a Said nunca le faltó nada. Apolíticos, sus padres se aseguraron de que leyera el «canon» occidental que otros cuestionarían

[1] *La politización del ideario de Said, aparte la exactitud de cualquier traducción, se ve en los títulos de las traducciones de otro libro definitivo.* Representations of the Intellectual *(1994) se convierte en* Dire la verità: gli intelletuali e il potére *(1995) y en* Des intellectuels et du pouvoir *(1996). El español literal de* Representaciones del intelectual *abandona el giro foucaultiano y pluralización del intelectual. Hay versiones árabes, coreanas, chinas, turcas y vietnamitas de otras de sus obras.*

después, gracias a él. A la vez que relata su emigración, cualquier psicólogo haría carrera con el análisis que hace Said de su exilio y la relación con sus padres (madre impetuosa que mima convencionalmente, padre mudable y machista). Pero lo que más quiere transmitir el crítico es la división interna ocasionada en su ser por fuerzas familiares y los privilegiados contextos que siempre lo han rodeado (compañero suyo fue el actor Omar Shariff). Rebelde y paradójico desde chico, se queja de haber sido ignorado en sus colegios, a pesar de haber sido el más aplicado. No lo llama racismo o chovinismo, pero establece que en los de Estados Unidos lo fue y lo marcó hasta que, ya adulto, recibió el reconocimiento que otros «otros» claman. Memorables son los recuerdos de sus tías y los viajes a Nueva York desde su internado de Massachusetts para adolescentes ricos. No menos importante es que el ser ignorado por su «otredad» le haya hecho concienciarse más respecto a la autoridad, y que crea deber más a ese desdén que a mentores intelectuales como Adorno (en su exilio de Los Angeles éste dijo que «el escribir se convierte en un lugar donde vivir para el hombre que ha perdido su patria»), Raymond Williams y Foucault.

Todo lo anterior –es casi previsible– hace que Said conecte sus experiencias con su condición de palestino en casi cada uno de los once capítulos de su libro, comenzado en mayo de 1994. Al leer *Out of Place* uno se da cuenta de que Weiner forzosamente tuvo que extrapolar fragmentos a los cuales Said en verdad les da una lógica cotidiana, personalizada de manera factible, sentimental a veces (sobre todo respecto a lo muy apegado que estuvo a su madre). El tema principal de su libro no es la política sino el deseo de liberarse de sus padres, polos opuestos en su dedicación a su hijo. Como dice en los preámbulos, escribió donde pudo, debilitado por la leucemia incurable que lo aflige, y a través de su memoria (prodigiosa) dice haberse interesado en los estilos tardíos de escritores y compositores. Es una manera de enfrentarse al fin, y en esos momentos Said recurre a la retórica e intransigencia que, admitidamente, aplica en ciertos instantes a sus discusiones políticas. No obstante, la política es demasiado infrecuente (nunca menciona a Arafat, por ejemplo), lo cual hace los ataques de Weiner fofos. Son fofos porque Said establece claramente que la base de su familia siempre fue El Cairo. Por otro lado, cuando termina su libro dice que a través de los años ha aprendido a preferir no ser aceptado, y no sólo por los israelíes.

Es al sector más tenaz de éstos últimos que representa Weiner. En su número de febrero de 2000 *Commentary* selecciona quince cartas (de individuos o grupos) en torno al artículo de Weiner, con una larga contestación de éste en que trata de contrarrestar los catecismos de otros y reiterar los

suyos (Said también lo ha hecho, en entrevistas o por intermediarios). Hay seis cartas a favor de Said, ocho en contra y una «neutra». Esto también era previsible, como las contradicciones de los argumentos de ambos lados. Así, lo que queda de este *affaire* es el problema de la responsabilidad, y dificultad, del intelectual de proferir verdades en un ambiente postmoderno. Precisamente, en su respuesta Weiner acude a un comentario emitido en una entrevista por Said respecto al *affaire* Rigoberta. Según Weiner, Said dice que le incomoda éticamente que un documento no diferencie claramente entre «Yo vedaderamente pasé por esto» y «Yo en verdad no pasé por esto pero pude haberlo hecho». Weiner y Said tienen razón más allá de la sinceridad del intelectual, porque los críticos que frecuentemente pretenden ser intelectuales se sirven de mitos casi literarios creados por ellos mismos. Si Said ha descarriado a sus lectores respecto a su infancia ello no desacredita lo que ha escrito sobre el conflicto palestino. El peligro es que en el voluble mundo intelectual de este país se quiera dar el paso del político al crítico, y que en vez de darse el paso del dos al tres la percepción del trabajo total de Said se estanque en los binarimos que él mismo ha superado en cuarenta años de crítica impenitente.

Parábola del crítico no arrepentido

Por razones obvias, aunque aparentemente por lo ocupados que están y por no querer molestarse al haber llegado a cierta cima de la profesión, varios críticos estadounidenses optan por no responder a las acusaciones de sus detractores, aunque ninguno puede evitar ironizar al respecto en entrevistas. El más conocido es Harold Bloom, famoso desconocedor del canon hispano. John M. Ellis, tal vez el más teórico de todos, comenzó su batalla con ataques a la deconstrucción, y como Carlos García Gual en España, hoy escribe sobre cómo la ignorancia olímpica y las agendas sociales han corrompido las humanidades. Frank Lentricchia, otrora «duro» de la crítica social, se define desde 1996 como «ex-crítico literario». Marjorie Perloff, teórica de la vanguardia, frecuentemente exige la literatura en los refritos interdisciplinarios. Stanley Fish, defensor de las ofuscaciones que parodió Sokal, ahora postula que el multiculturalismo de los liberales académicos (versión USA) es de *boutique*. Como Said, estos críticos pueden hacer lo que hacen porque se formaron leyendo clásicos y contemporáneos a fondo, sin despreciar ningún canon sino poniéndolo en perspectiva. Pero ninguno se acerca a Said respecto al compromiso con una causa o como representante de la izquierda posestructuralista sensata de este país.

Sin embargo los aúna el haber abierto las mentes de sus alumnos, para verlas cerrarse ante los valores del pasado que no les entran ni quieren admitir. Por esto, *Out of Place*, el libro más personal de Said y paradójicamente el menos político, es también un corolario de su visión actual de la crítica literaria.

Lo que pasó fue que a Said y a sus émulos se les fue la mano. Es más, la idea foucaultiana de que toda representación está mancillada por el lenguaje, cultura, instituciones y ambiente político del que representa, ha hecho que les salga el tiro por la culata, porque si no hay verdades las suyas tampoco lo son. Como acto de conciencia, cuando la Modern Language Association –organización pontificadora de críticos «culturales» y de cualquier último chillido (al que da su *imprimatur*)– lo eligió su Presidente para el año 1999, Said, siempre el contreras, expresó serias diferencias respecto a lo que sigue pasando por crítica literaria en Estados Unidos.[2] Pero el daño mayor a Said ya estaba hecho, y se extiende más allá de la cada vez más desprestigiada MLA y los revanchistas oportunistas de la santa trinidad de raza, género (sexual) y clase. Wiener se aprovechó de esa percepción, sin contar con que Said siempre ha sido respetado por su crítica, que escribe con una sutil combinación de pasión y racionalismo, como por las lecturas «de contrapunto» que pregona y favorece en *Culture and Imperialism.* Al contrario del típico intelectual público estadounidense, que cree posible estar en connivencia con el «pueblo», Said no hace mea culpas baratos, y es inmovible en ciertas posiciones radicales, literarias y políticas. Es así porque conoce bien la antinomia absoluta entre el intelectual libresco y el portavoz de poderes, que no es otra cosa que oficialista, así no sea del estado.

Pero como se pregunta el crítico inglés Frank Kermode (en algún momento colega de Said en Columbia) en una reseña de *Out of Place*, ¿por qué se siente «fuera de lugar» cuando su vida no ha sido otra cosa que privilegiada, aún en el «imperio»? Esa queja, más que de los críticos arrepentidos que he mencionado, es la del típico académico «liberal» estadounidense cuyo sentido de culpa lo acompaña y progresa, desde que se formó en la universidad hasta que llegó a enseñar y beneficiarse en ella. Por otro lado, también es la queja de todo exiliado y de cualquiera que se siente fuera de sitio, sobre todo si el trabajo de uno es pensar. En este sentido parte

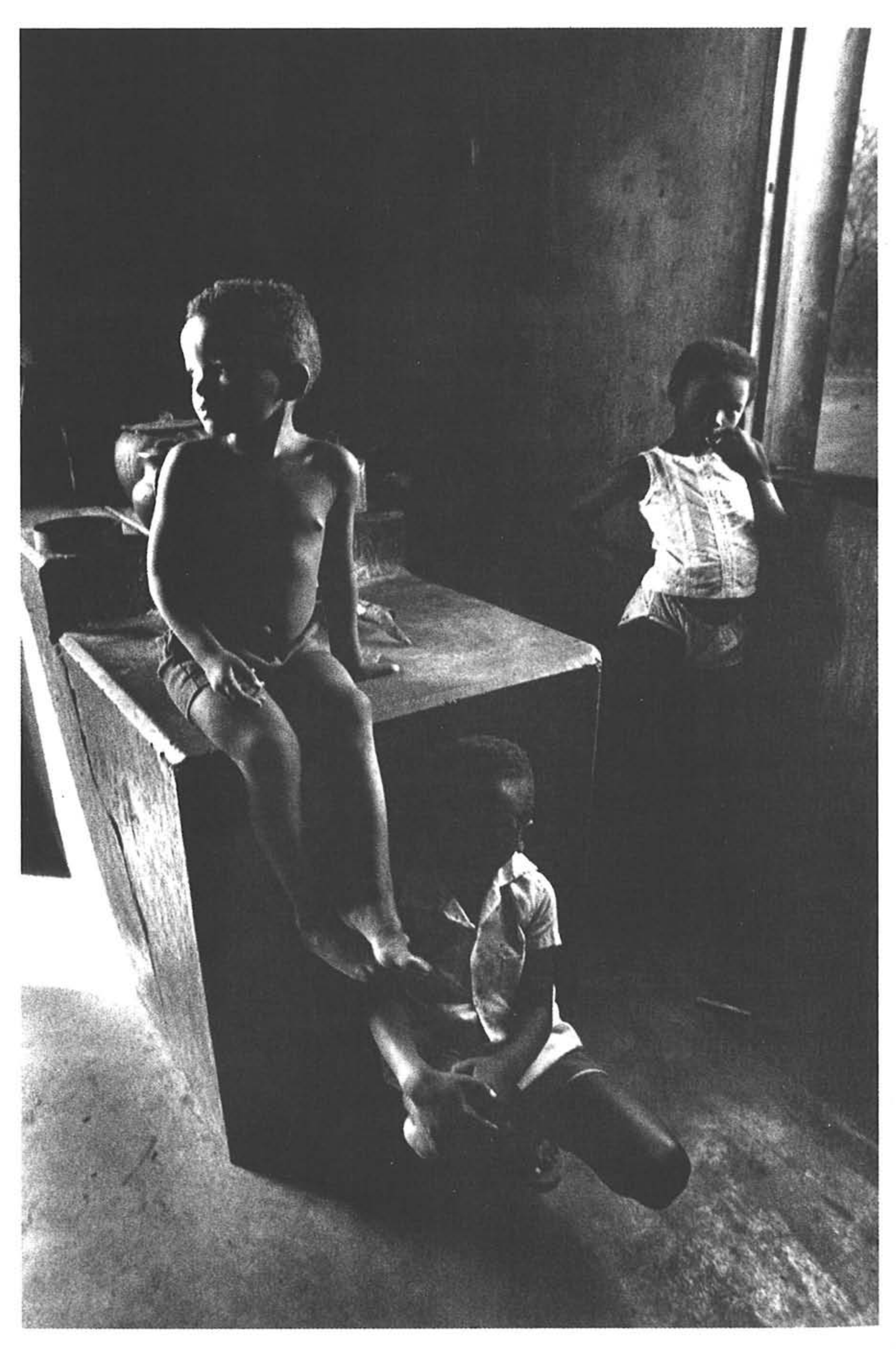
[2] *Principalmente en «Restoring intellectual coherence»,* MLA Newsletter *31. 1 (Spring 1999), pp. 3-4; y «An unresolved paradox»,* MLA Newsletter *31. 2 (Summer 1999), p.3. Pero se puede rastrear su reacción negativa al reduccionismo crítico a su «The politics of knowledge»,* Raritan *11. 1 (Summer 1991): 17-31, en que se defiende, entre otros, de «victimólogos» y de los que erróneamente se quejan de que escriba sólo sobre varones blancos europeos [sic].*

de la parábola del crítico arrepentido –a pesar de su espíritu combativo, de la franqueza y claridad de su crítica, y de su condición de superestrella– Said, ni sus pocos pares exiliados en este país, han logrado alterar las previsibles expectativas anglosajonas ante el otro. Por lo menos dos reconocidas críticas cuentan que al ir a entrevistar a Said esperaban encontrarse con un hombre sombrío, con acento marcado en la lengua inglesa. La plantilla de literatura fantástica que ellas se habían construido –nada diferente de las que todavía se dibuja, en este país y en partes de Europa antes de conocer a los hispanoamericanos– se les desmoronó al encontrarse con un hombre apuesto, cultísimo, y vestido como un *dandy* inglés, sin el mínimo acento foráneo en las lenguas que habla.

No se nos debe escapar que, paradójicamente y con la salvedad de simpatías ideológicas, se dan ciertos patrones cuando se ataca al otro. Se podría mostrar que Weiner y Stoll (respecto a Menchú) conducen una búsqueda de minucias biográficas, presentan ataques e insinuaciones respecto a la motivación del texto autobiográfico, construyen evidencias selectivamente, proveen explicaciones tardías sobre términos que se han usado en su acepción «no occidental» (así, la casa de Said no es su casa ni su «hogar»), y que en última instancia muestran brechas en los hechos relatados. Quedándonos en Said, ¿qué tiene que ver todo esto con su postura política? No se puede justificar sus acciones diciendo que, como todo profesor de humanidades, tiene pajaritos en la cabeza, porque su crítica y política son muestras fehacientes de lo contrario. Pero sí se puede decir que tiene todo derecho a equivocarse y hasta a exagerar, y por el mismo pluralismo democrático que le permite errar tiene el deber de responder a sus críticos. Hasta esta fecha lo sigue haciendo, y sí, se la van la mano y la pasión. Pero lo que pasa es que puede decir verdades que hieren de una manera irrefutable, y así cabe perfectamente en la esfera intelectual judía de Nueva York, como un Alfred Kazin o Lionel Trilling. Precisamente, por *Beginnings* (1975), su primera colección de crítica estrictamente literaria, recibió el primer premio «Lionel Trilling», otorgado por Columbia University para homenajear al prolífico antecesor de Said en el departamento de literatura inglesa.

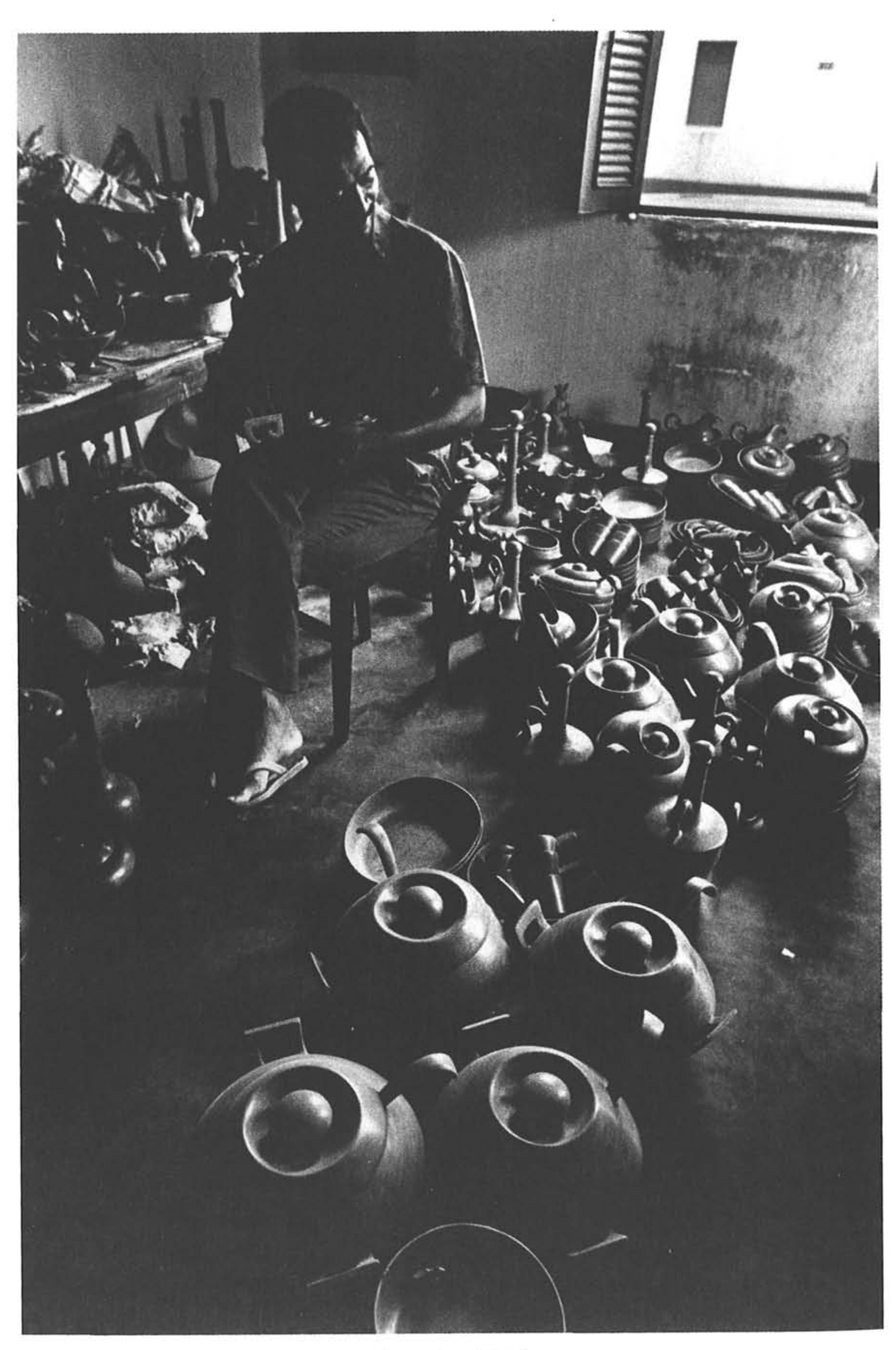
Said sabe distinguir entre ética de convicción y ética de responsabilidad «inmediata» (léase la «temporaria» del intelectual estadounidense que se enamora instantáneamente de cualquier causa que se le presente como «progresista»), y, sin el dramatismo de Edith Piaf, no se arrepiente de nada. La mayor contribución de la polémica en torno a Weiner y *Out of Place* es cuestionar las maneras en que ciertos testimonios adquieren autoridad y otros no. También muestra que se necesita un sentido histórico y memoria

locales que no recurran a los regionalismos plañideros renovados, que no hacen otra cosa que coincidir con el multiculturalismo actual (versión USA). No extraña que ahora que está gravemente enfermo los homenajes que se le hacen sean literarios, y que con las defensas que se hace de él se vuelva a la lección de que rara vez coinciden el esteta y el político. Sus detractores políticos nunca se enteraron de que para un crítico la consistencia ideológica es menos importante que su capacidad para ilustrarnos literariamente, ni tampoco que Said demuestra que las armas del entendimiento literario son necesarias para que se examine los dominios culturales, sobre todo cuando crean monstruos. En ello yace la «ejemplaridad» que Juan Goytisolo señaló hace años en *El País* para la política de Said, o Tzvetan Todorov para su visión del orientalismo, y que aquí extiendo al resto de su trabajo crítico. Y por eso Said y su obra siguen siendo la vara con que se mide el valor ético e intelectual del comparatista, como si fuera un Auerbach o su maestro Harry Levin (aunque dice en sus memorias que nunca quiso ser discípulo de nadie ni que otros lo sean de él). A Said no se le encontrarán trapos sucios, y la presunta polémica en torno a su actitud sociopolítica no tiene nada que ver con su ideología sino con un agazapado e intransingente detractor que emula al peor tipo de crítico literario relativista. Después de todo, la moraleja es que el *outsider* distinguido siempre será más distinguido que *outsider*, sobre todo en una esfera intelectualmente hastiada como la que Said ha elegido como su lugar desde hace cinco décadas. Como dice en *Representations of the Intellectual*, «nunca solidaridad antes que crítica», consigna que se puede extender al arrepentimiento que ahora le hace restaurar la sensatez al humanismo infinitamente quisquilloso de hoy.



Niños (1975)

BIBLIOTECA



Ceramista (1974)

Cajas de palabras*

Doce poemas y doce *cajas-collages* componen *Figuras y figuraciones*. Octavio Paz escribió diez textos sobre otras tantas obras de su mujer Marie José Paz, los otros dos collages siguen el camino inverso. Excepto «Calma» (perteneciente al poemario *Árbol adentro*), «Aquí» (incluido en *Días hábiles*) y «Sueño de plumas» (publicado en el VII volumen de las *OO. CC.*), todos los poemas fueron escritos en 1994 y han permanecido inéditos hasta ahora.

La estructura binaria de los *collages* y los poemas confieren al libro una profunda coherencia estética con la obra anterior de Octavio Paz que, ya en tiempos de *El arco y la lira* (1965), reflexionaba sobre las relaciones de la palabra y la imagen como la base de un sistema de vasos comunicantes entre todas las artes:

> Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado– y asimismo, es otra cosa imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el de ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte.

En efecto, signo e imagen generan un movimiento interminable, similar a la deriva del pensamiento humano. De ahí que el arte viva en el equilibrio inestable de la contradicción, la ambivalencia o las dualidades.

Las *cajas-collages* se acogen a una tradición esencial en el arte del siglo XX. Lo que en los cubistas había sido una ruptura del perspectivismo mediante la mezcla de texturas y relieves, en los dadaístas y surrealistas se utilizó como medio subversivo para distorsionar las imágenes, para crear asociaciones oníricas, irreverentes y humorísticas. La reunión de materiales heterogéneos derivó cada vez más hacia la construcción de obras en las que los objetos de la «realidad» se fundían en la irrealidad de la figuración plástica. De los fotomontajes dadaístas, los *ready-made* de Duchamp o los poemas objeto de Breton o Dalí, se llegó a los *ensamblajes* de Schwitters que, en último término, dinamitaron el marco de los cuadros y se convirtieron en chocantes esculturas, construcciones abstractas con materiales de desecho.

El pop-art mantuvo el interés por el *collage* y, en la actualidad, los

* Figuras y figuraciones, *Octavio Paz y Marie José Paz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, 43 p.*

ensamblajes se pueden considerar el paso previo al arte que hoy se desarrolla en forma de instalaciones, donde el hombre «que mira» forma parte de la construcción, a la que concede sentido transcurriendo en torno o en el interior de la obra.

La idea del *collage*, en cuanto montaje de fragmentos pertenecientes a aspectos o mundos aparentemente alejados, está presente en la poesía de Paz. Un ejemplo paradigmático de ello es *Piedra de sol* (1957), donde la estructura circular parece integrar todo un universo en el ritmo liberador de la enumeración:

> un sauce de cristal, un chopo de agua,
> un alto surtidor que el viento arquea,
> un árbol bien plantado más danzante,
> un caminar de río que se curva
> avanza, retrocede, da un rodeo
> y llega siempre.

En *Figuras y figuraciones*, el poema parte de la presencia, concede palabras a los ojos. La escritura constituye un recorrido de la mirada que observa y analiza las *cajas-collages*, de manera que tan pronto multiplica las relaciones como se pregunta, responde, apela a los elementos que componen el *collage,* como personajes o los integra en un discurso descriptivo, fascinado.

Los objetos se unen y mezclan con limpieza en las composiciones de Marie José Paz; cada objeto parece mantener su alteridad, su propia identidad, a pesar de formar parte de una unidad mayor. No se trata de las formas abigarradas y confusas de los conglomerados de Schwitter. Al contrario, en ellos impera un orden alegre y confiado. De ahí que muchos de esos elementos puedan transmutarse en palabra con un valor deíctico inequívoco. Véase, por ejemplo, «Los pinceles despiertan» (p. 12), referido al *collage* «La boîte aux nuages» (p. 13):

> Criatura de viento, remolino de espuma,
> un dragón entre nubes flotantes
> y una bola de fuego rodando
> en un cielo parecido a la tierra.
>
> Dragoncillo, tú trotas
> en un sueño de pinceles dormidos
> y eres un soplo apenas
> que entreabre sus párpados.
>
> La caja abre las alas y comienza a volar.

Los textos, al igual que los *collages* a los que se tejen, dan vueltas en torno a imágenes o relaciones que se cierran en sí mismas. La artista respeta los marcos como límites francos del juego, sus composiciones no intentan rebasar los contornos de un recinto acotado, ya que representan un ejercicio de síntesis sin violencia, una frágil unión de piezas tridimensionales en espacios cerrados. No hay agresividad en su movimiento, como tampoco la hay en los poemas que Paz ha escrito para ellos. Los textos son fieles al placer de armonizar contrarios, de combinar mundos tal vez dispares, incompatibles. El lenguaje se confía a la imaginación de la

mirada («Constelación corporal» / «Les yeux de la nuit», pp. 26-27):

(...)
En la lente de su caleidoscopio
el astrónomo mira a la constelación
convertida en mujer, ola de claridad.

Es el alba que vuelve a la tierra:
al cerrar los ojos de la noche
abre los ojos de los hombres.

El *collage* actúa retóricamente: el fragmento, por mor del lenguaje y el pensamiento, construye su significado mediante el esquema metonímico del todo por la parte; la contigüidad de los materiales trabaja en la sinécdoque, confundiéndose, complementándose, contradiciéndose. Figuras, figuraciones y lenguaje figurado forman parte del mismo juego: consiste en ensamblar mundos posibles en *universos en forma de preguntas* («Enigma» / «La forêt s'interroge», pp. 20-21).

Octavio Paz define las *cajas* como *cristalizaciones de la memoria, solidificaciones del pensamiento*. En ellas, el tiempo se transforma en visiones cuya condición última es la quietud y la simultaneidad. Disponibles a la mirada, las figuras pueden convertirse en signo y reiniciar el movimiento perpetuo de la conciencia. En uno de los artículos de *Convergencias*, «Poemas mudos y objetos parlantes» (dedicado a André Breton) Paz enuncia la importancia de esta idea en su experiencia poética:

La gran ambición de la poesía moderna, lo mismo en Apollinaire y Reverdy que en Eliot o en Pound, fue la de lograr con el lenguaje, que es temporal y sucesivo, una representación simultánea.

Su modelo fue la pintura, arte espacial; singularmente la pintura cubista, que representa de golpe distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto (...).

El emblema, como el poema-objeto consiguen simultaneidad a costa de un gran sacrificio: suprimen el desarrollo. Ahora bien, el desarrollo es el cuerpo del poema.

De la cualidad temporal de la escritura, de la sucesión, el poema aprovecha las posibilidades de análisis pormenorizado y progresivo, la oportunidad de abandonarse a la descripción poco a poco, con detalle, para terminar definiendo una razón imaginaria que abra o selle esas conjunciones estéticas. La lectura del poema como medio para demorar la mirada en el *collage* y éste, a su vez, como forma de anclar la memoria de la imagen en una sucesión de palabras. Voluntad de conjugarse, deseo de unión, erótica de lo creado y compartido. Elogio de la mirada, *Figuras y figuraciones* es una celebración de la lucidez o, lo que es lo mismo, de los sentidos.

La recolección de materiales se asemeja a la búsqueda de las palabras. Tanto en los unos como en las otras, la historia ha dejado huellas que entran a formar parte de su significado. De la fragilidad de estos

poemas y estos objetos, el lector deduce los precarios edificios que levanta la felicidad: *No hables, no preguntes, / acércate, pega la oreja: / ¿no oyes una respiración? / Allá del otro lado, / alguien como tú pregunta: / ¿qué hay detrás de esa puerta?* («Puerta» / «Puerta», pp. 22-23).

En definitiva, el libro contiene su propia lectura. Los poemas y las *cajas-collage* establecen un diálogo en el que cada texto o imagen se vuelve reflejo de su otra mitad. La reunión de objetos y escritura crea un espacio abierto a lo maravilloso, al sueño. La materialidad de esas imágenes, su mezcla, provoca asociaciones irónicas: para el poema «Aquí» (pp. 30-31), Marie José Paz creó un *collage* en el que la figura recortada de un diminuto hombre con gabardina posa rodeado de pequeñas cajas de pesas, espirales, laberintos, juegos y canicas. La composición acompaña al hombre de cartón de filas de huecos graduados, numerados. Recorridos y lugares donde su figura es una pieza imposible de encajar en ninguna de las oquedades que han sido reguladas. Perdido en una ciudad fantástica, perplejo:

Mis pasos en esta calle
resuenan
en otra calle
donde
oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde
sólo es real la niebla.

Alfonso Fernández García

Madera de boj: Memoria y letanía*

A Camilo José Cela no se le ha cerrado –a Dios gracias– esa ventana abierta, como un corazón recién estrenado, sobre cualquier paisaje, de la que ha vuelto a escribir en *ABC* el pasado 21 de noviembre de 1999, en su habitual sección dominical «El color de la mañana». «Una ventana abierta», título que encabezaba el artículo al que me refiero, es reescritura casi exacta del artículo «Esa ventana abierta sobre cualquier paisaje» que había visto la luz en el diario *Arriba* el 5 de septiembre de 1950, posteriormente recopilado en *Cajón de sastre* (Madrid, 1957).

Hace medio siglo y hace tan sólo unas semanas, Cela sostenía que el escritor o el hombre de bien (que, seguramente, en el horizonte de su fecundísima trayectoria vital tienen parecido significado), por esa ventana abierta dejaba volar la vista sobre las viejas vides y sobre el bravomar,

* *Camilo José Cela,* Madera de boj, *Espasa Calpe, Madrid, 1999. En el texto de la reseña se cita entre corchetes la página correspondiente de la novela.*

sintiendo un íntimo consuelo en irse explicando a su manera, mientras vertía su memoria (una vez más: esa fuente del dolor)[1] sobre el ancho mundo donde cabe todo.

En el fascinante universo de Cela la mirada y la memoria se han aliado para representar el latido misterioso del mundo, escribiendo una literatura –eso que no se sabe ni dónde empieza ni dónde acaba– que tiene como último eslabón, como último escape de una angustia por la válvula de la fantasía (eso dijo que era la novela Wenceslao Fernández Flórez, según ha recordado hace unos meses el propio Cela), *Madera de boj*, novela a la que el maestro gallego puso punto final recién nacida la primavera, el día de San Epafrodito del año 1999, y cuya versión definitiva había empezado el día de Santa María Magdalena del año 1998.

Madera de boj pertenece a un modelo de novelas que Cela ha practicado con mano maestra en diversos momentos de su dilatada trayectoria. *Madera de boj* –como *San Camilo, 1936, Oficio de tinieblas 5* o *Mazurca para dos muertos*– es una letanía que un narrador recita desde el alimento de la memoria («la memoria es más fiel, más concreta, más dibujadora que nuestros propios ojos», escribió Cela en 1950), configurando al mismo tiempo la crónica de una tierra, que en este caso es la de la Costa da Morte, la Fisterra, volcada hacia un mar que «viene siempre, zas, zás, zas, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias» [12], mugiendo «como un buey amargo, igual que un escuadrón de bueyes roncos y amargos, quizá fuera mejor decir que la mar muge como un coro de cien vacas pariendo» [13].

Letanía que configura una crónica de un enjambre de vidas acariciadas a cada paso por la muerte, y que es radicalmente –como dice el narrador, tras señalar que la vida no tiene argumento– «la purga del corazón y del sentimiento» [295], situándose en la estela del lema inicial de *Oficio de tinieblas 5*: «naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón». Novela en la que, por cierto, otro de los paratextos iniciales certificaba –tomándolo prestado del unamuniano *Cómo se hace una novela*– que «la literatura no es más que muerte».

Pero, Camilo José, el maestro Cela, sabe que la purga del corazón y del sentimiento ha evacuado una novela perdurable y hermosa, en busca de la clave de las gentes y su lengua, de las costumbres y el paisaje, de la historia y del mito, de la vida y de la muerte de la Costa da Morte: «la playa Langosteira termina en la punta de Canto de Area, detrás tiene Julita un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún

tiempo buscándole la clave al país, ahora pusieron una placa de cerámica que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela desde el año 1984 hasta 1989» [217].

La geografía de la crónica representa la Galicia del pesco, los hombres que pescan o viven de la pesca, el pescador y el pescadero, el redero, el salazonero y el carpintero de ribera. Es la Galicia de Fisterra y de Muxía, con sus leiras de maíz, sus campos de coles y patatas, sus vacas marelas y sus ovejas recias y lanudas. Fedatario de esa tierra, que es la desembocadura de su país natal, Cela nos ha ofrecido –con un lenguaje fértil e intenso– el escenario de la ensenada de Langosteira, de la punta Sardiñeiro, de la punta Porcallón, de la playa de Riveira... una verdadera enciclopedia de esa región gallega, con sus tradiciones, sus supersticiones, sus historias y sus leyendas. Así el Cristo de Fisterra «que tiene fama de peleón, no se sabe si justa o injusta, y de andar a tiros cuando se tercia, ten o Cristo de Fisterra unha pistola de ouro, e xa pode ser de ouro tendo en conta que ós de Muros os mata no monte Louro» [219].

En esta geografía que preside la inmensidad del océano, desde esta crónica, Cela, sabedor de que «el mundo nació al mismo tiempo que el tiempo pero el mundo envejece y el tiempo no» [190], y conocedor «de que todos nos vamos oxidando poco a poco de hastío y de monotonía» [272] ha trenzado varios hilos que hilvanan la memoria del narrador. Uno, el más importante, se devana a lo largo de toda la novela y le otorga su emblemático título: *Madera de boj*. La obsesión imposible de la familia –de la memoria– del narrador es arraigar en la tierra de los antepasados, enraizarse en la madera de boj. Motivo recurrente del relato, queda cifrado en casi toda su polivalente significación en la confesión del narrador en la cuarta parte de la novela: «en mi familia no hemos sido capaces de levantar una casa con las vigas de madera de boj y ahora nos da vergüenza y lo achacamos al desarraigo» [267].

Recobrar la tierra y preservar la memoria, en un universo jalonado por la muerte, es la súplica de la letanía de *Madera de boj*: «no es sano ignorar las tumbas de los abuelos, de los padres, de los hijos, de los nietos y de los criados, las familias deben convertise en tierra propia para que los robles y los castaños crezcan más recios y solemnes, para que el boj respire más duro y más hondo» [169].

Crónica y letanía, mirada y memoria ensambladas mediante una lengua ensoñadora y violenta –riquísima– urden una novela, cuyo

orden o desorden no pueden remitir (bien lo sabe el narrador que con prudencia desoye y tranquiliza a las voces anónimas que en tal sentido le interrogan) al modelo tradicional (que, sin embargo, es su punto de partida) sino a un danzar reiterativo como el son y el ritmo del mar, cuya linde es la Costa da Morte: «ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual» [296].

Camilo José Cela completa así la excepcional recreación artística del mundo gallego que tiene en *Mazurca para dos muertos* la otra cara de la medalla. El alma y la mirada del escritor se han abierto sobre los paisajes gallegos y, tras estrujarlos contra su corazón y su memoria, los ha vertido en sendas novelas, cuyo lema es una gavilla de versos de Edgar Allan Poe, a quien hay que cantar en gallego para que se entienda, incluso, mejor que en inglés: «Os ceos eran cincentos e sombríos, / As follas eran crispadas e secas, / As follas murchas e secas» [17].

Versos que nos remiten al poeta de la guarda que esconde la prosa toda de Cela. Su paisano José Ángel Valente lo ha dejado bien consignado en el «Prólogo» a la *Poesía Completa* de Camilo José Cela (Barcelona, 1996), indicando que fue Antonio Vilanova, desde las columnas del semanario *Destino* y al analizar *La colmena* (30-VI-1951), quien al describir a Cela en función de Baroja señaló que para perfilar el arte del joven maestro gallego habría que imaginar un Baroja «intensificado y humanizado, dueño de una sensibilidad más hiriente y más certera y de una delicadeza poética insólita en el novelista vasco»[2].

Medio siglo después, el maestro gallego y universal –ya no tan joven– nos ha brindado en las páginas de *Madera de boj* sucesivos ejemplos de la gran poesía de la necesaria prosa, de la palabra necesaria que confiere continuidad a un universo narrativo imprescindible en las letras españolas del siglo XX.

Adolfo Sotelo Vázquez

[1] *Tal era el título de un cuento que publicó en 1950, posteriormente recogido en* Baraja de invenciones *(1953).*

[2] *Antonio Vilanova,* Novela y sociedad en la España de la posguerra, *Lumen, Barcelona, 1995, p. 120.*

La Liberta*

La novela histórica *La Liberta*, de Lourdes Ortiz, tiene la doble consistencia del anclaje científico histórico y el vuelo insólito de la ficción imaginativa. En la portada, bajo el título, un epígrafe instruye: «Una mirada insólita sobre Pablo y Nerón». Leída la novela, pienso que lo de *mirada* debería sustituirse por «escucha», pues *La liberta* es una novela polifónica, oratoria, en la que la modulación de la voz narradora cuenta y *se cuenta a sí misma*, ya que es a la vez discurso histórico y meditación.

La voz y sus inflexiones, la experiencia rememorada, la confidencia, la irrupción de voces en el presente, van entretejiendo en la superficie textual el patético discurso interior de las almas, meditado, compuesto, macerado, por la vida y los años, puesto que llega al lector en un tiempo posterior a los sucesos, evocado en un presente narrativo que se alza con la pretensión de conjuro contra el olvido.

* *Lourdes Ortiz,* La liberta, *Barcelona, Planeta, 1999, 375 p.*

La novelista ha tenido el acierto de evitar la pesadez de la biografía y el cansancio de la descripción para darnos a través de una vida humana, la de la liberta Acté y su circunstancia, la crisis y la epifanía de unas vidas trágicas, que existieron como personajes históricos en el comienzo de nuestra era, y que se convirtieron en símbolos representativos de instituciones seculares: la del Imperio y la de la Iglesia de Cristo.

A través de la evocación de Acté, la liberta, próxima, inmediata al lector, puede éste seguir las peripecias de unas vidas y unas circunstancias históricas en las que la voluntad de los personajes naufraga en la marejada del destino o el capricho de los dioses, propicios a veces, ausentes, otras. Pero es en última instancia el sentido profundo de esas voluntades ejercitadas en la adversidad, el que perdura en esta reconstrucción histórica que es asimismo una historia de amor.

El núcleo inmanente, irradiador de sentido de todo el entramado novelesco de *La liberta* es la idea del poder: el del Imperio romano –para cuyos emperadores todo era posible–, y el del contrapunto coetáneo, surgido como ideología profética en el mismo momento histórico: «Mi reino no es de este mundo». ¿Qué facilita el poder imperial? El orgullo de ser como dioses. La posesión de cuerpos y

almas. La capacidad de humillación y de crueldad impunes. ¿Cuáles son los enemigos del poder omnímodo de los césares? La traición, el exilio, la muerte. ¿Qué propone la ideología profética cristiana? La negación del cuerpo, la salvación –póstuma– del alma. El perdón, la caridad, el amor fraterno. La inmortalidad póstuma.

Dos personajes: un Nerón humanizado en el recuerdo de su amada. Y un Pablo, debilitado por la enfermedad y las persecuciones, que dice: «cuando soy débil es cuando soy fuerte», o capaz de conmover revelando, con oratoria torrencial, otra verdad paradójica para aquellos tiempos: «el amor de Cristo salva a todos».

La novela es asimismo el relato de una aventura imposible: la del regreso después de la muerte (la muerte solo «aparente» de Nerón). El regreso de Nerón para reconstruir la Roma ideal, el gobierno justo donde todos los ciudadanos fueran felices. Y el regreso de Saulo a sus campañas de proselitismo, extendiendo la buena nueva. Yo intuyo, por encima de la aventura de estos dos hombres, que en la novela durante un tiempo «conviven» en circunstancias impropicias para ambos bajo los cuidados de Acté, quizá algo que esté solo sugerido como sueño inherente del hombre, o la gran aventura de la humanidad: el regreso o la resurrección más allá de la vida, más allá de la muerte «aparente».

A ese sueño se entrega Acté, la liberta, esperando algún indicio en el horizonte que hable del regreso de Nerón. ¿Y de qué modo dispone la espera? Desea aguardarlo con la fe y la esperanza de Pablo.

Quizá, la nómina de personajes históricos, los cruces y las vinculaciones familiares, deberían recogerse –para comodidad recreadora del lector– en un cuadro cronológico o en una genealogía. La autora ha paliado la dificultad de identificación inmediata, reiterando en tiempos sucesivos de la recordación de Acté, sucesos episódicos, vínculos, linajes, enlaces, nacimientos..., mediante focalizaciones internas en el discurso.

Lourdes Ortiz ha escrito una gran novela que, inevitablemente, nos hace recordar *Dios ha nacido en el exilio*, de Vintila Horia, *Memorias de Adriano*, de Yourcenar, *Yo, Claudio*, de Robert Graves, o, incluso, *Quo Vadis*, y que se inscribe en el mismo nivel categorial de «inolvidable» que los títulos clásicos que la precedieron.

Marta Portal

Ives Bonnefoy y Asphodel*

Ferdinand Arnold, intelectual, amante de la buena poesía, coleccionista de bellos objetos sobrevivientes al tiempo que los inutiliza, curioso rastreador de esas cosas en las que la historia y el acontecer yacen encarnadas, hechas fibra, es también reconocido traductor y editor de obras siempre selectas y minoritarias que, bajo sus cuidados artesanales, se convierten en auténticas joyas para la vista y el tacto, intensificando –si cabe– la secreta voluptuosidad de un libro entre las manos de todo afamado lector.

En *Apuntes sobre el dibujo* de Yves Bonnefoy se concilian estas dos disciplinas con las que el nombre de Ferdinand Arnold se reconoce internacionalmente: traductor y editor. En este caso –digámoslo así– traductor «oficial», dado que el poeta francés recurre a él en todas las ocasiones en las que un texto suyo debe ser trasladado al español. De hecho, buena parte de lo que en nuestra lengua conocemos de Ives Bonnefoy llega a nosotros con la mediación de su *translatio*, sin que por ello dejemos aquí de mencionar el tercero de sus vínculos con la palabra, la escritura, con títulos como *Retrato del yo incierto* y *Vuelta de hoja.* La edición de *Apuntes sobre el dibujo* supone, además de todo lo señalado, el decimotercer título de la colección Asphodel tras diez años de silencio, una colección que desde su primer número, en 1983, ha trazado una de las más exigentes y bellas andaduras del mundo editorial en Canarias.

«En la palabra, la poesía; y bajo el lápiz, el dibujo». No sorprenden frases como éstas al versado lector de Yves Bonnefoy, conocedor del decir abstracto de este poeta de *los dos mundos*: por un lado nuestro hogar y referente más directo, por otro el de la palabra, que alcanza en sí toda la *presencia* cuando se halla colmada del mundo mismo. En esta ocasión, su ensayo se dirime en torno a una segunda dicotomía: la poesía que *designa* cual dibujo, y el «gran» dibujo que «al adentrarse en ese blanco, y descubrir la precariedad de cualquier logro será [también] poesía». Ambos –poesía y dibujo– umbrales de la visibilidad, espacios donde la luz absoluta del blanco –que de

* *Ives Bonnefoy,* Apuntes sobre el dibujo, *col. Asphodel, La Esperanza, Canarias, 1999*

tanta pureza cegadora impide la visión– resulta herida por el negror incisivo del trazo, el color de lo inexistente, de lo que nada revela. Blanco y negro en indisoluble ensamblaje, el de la palabra que pinta y el dibujo que inscribe, sombra y transparencia *alumbrados* en la página y el lienzo.

> Escribir como otros han dibujado. Hacer que todos los sueños que están posados en las ramas alcen el vuelo, y cubran con el batir de sus alas y con sus gritos el fruto del árbol del mundo.

«Resacralización del mundo» lo denominó Roberto Juarroz, «hierofanización de la materia», Mircea Eliade: para Yves Bonnefoy el arte verdadero es aquél que supone apartamiento y privación, una reflexión desde la mirada y la palabra que recupere para el hombre de hoy, esencialmente escéptico o ateo, un sentimiento arcaico y extremadamente sincero de religiosidad olvidado hace milenios en el mundo occidental. Un desvelamiento de las instancias últimas de la palabra y el dibujo, un descenso hacia el interior de sus materias gestantes es lo que proponen estos *Apuntes sobre el dibujo* y, por tanto, la reanudación sagrada de una tendencia inmemorial: desentrañar y aprehender el significado mágico que poesía el trazo primitivo en las paredes de la caverna. Como aquél, el dibujo al que se refiere Yves Bonnefoy ha de renunciar al accidente, a las especificidades del individuo para realce sólo de lo genérico, de los rasgos comunes y privativos de la especie, para no identificar o reproducir, para sólo *aludir* poéticamente.

La autenticidad y excelsitud del pensamiento de Yves Bonnefoy ha sido y es innegable, aunque en ocasiones como ésta pueda objetársele cierta ambigüedad en cuanto a su contraposición pintura/dibujo: la pintura es género menor, bastardo, y sus obras se hallan «entreveradas de relato, de sermón, de ciencia», por lo que no pueden parangonarse con la pureza del dibujo. No precisa el autor que junto a esta efectiva propensión «narrativa» de cierta pintura –la que se asienta en la inmediata captación visual de las cosas, en su real o imaginario existir en el mundo–, otras de sus manifestaciones participan de la misma «confesada insuficiencia» del dibujo. Trátase de ciertos pintores que también rechazan la elocuencia, que desgarran la tela, empobrecen sus recursos o desaparecen ellos mismos tras la sombra de sus trazos; trátase de obras en las que, detenido su sentido, todo lo evidente parece enmudecer; trátase, en fin, de tantos y tantos artistas que prosiguen, como ocurre en el terreno de la poesía, una línea de crea-

ción interiorizada y meditativa, en ocasiones incluso metafísica por la trascendencia de las incógnitas que plantea. Y todo ello desprovista –como también el dibujo– de la palabra, sólo mediante la sutil activación de ciertos mecanismos de la sensibilidad.

Leamos, pues, *Apuntes sobre el dibujo* reconociendo que tanta renuncia puede existir en el negro del lápiz o la pluma que Ives Bonnefoy «esencializa», como a partir de la fulgurante vibración simultánea de los colores. Es la mano y la mente, el alma y el hombre todo que hay detrás quien subordina su creación –llámese litografía, collage, escultura o poema– a los siempre exigentes y estrechos márgenes de una búsqueda espiritual: la de una *isla ilesa*, la de una intocada *terra incognita* para la obra.

Marianela Navarro Santos



Madre de Santo (1984)

El llamador de Alberto Salas*

El llamador de Alberto Salas fue publicado en 1950 en Buenos Aires por la editorial Losada en una colección de cuidadísima presentación y corta tirada (seiscientos ejemplares en este caso). La colección se llamaba «Gulab y Aldabahor» y también incluía títulos de Daniel Devoto y la obra dramática *Los reyes*, de Julio Cortázar. El carácter minoritario de tal publicación no favoreció el reconocimiento de *El llamador*, aunque años más tarde el investigador y crítico literario Isaías Lerner impulsó una edición más modesta destinada a los escolares argentinos, igualmente agotada.

Alberto M. Salas (1915-1995), que fue catedrático en el Colegio Nacional de Buenos Aires y decano de la Facultad de Filosofía y Letras, está considerado uno de los principales historiadores argentinos de este siglo. Destacó, además, por su interés en la literatura, que se manifiesta no sólo en la creación de

* *Prólogo a la edición española que pondrá en circulación* La Veleta, *Comares, Granada.*

libros como *El llamador*, sino también en el modo de exposición de sus obras de historia. Así, por ejemplo, en *Para un bestiario de Indias* (1968) Salas adopta la forma tradicional del bestiario para estudiar la relación de los conquistadores con los animales del continente americano, apoyándose en los cronistas de Indias.

La habilidad de Salas para conciliar la investigación histórica más rigurosa con la amenidad de la forma literaria se aprecia sobre todo en su monumental *Diario de Buenos Aires 1806-1807*, de 1981, donde la sociedad colonial durante los ataques ingleses a Buenos Aires y Montevideo se presenta en toda su complejidad desde una perspectiva cotidiana. Pues, a partir de testimonios y de una ingente documentación, Salas arma un diario que, sin apenas elaboración ficticia, nos transporta hasta el desarrollo mismo de los acontecimientos y se lee con el placer de una novela histórica como *El siglo de las luces*.

El cultivo de la microhistoria lleva a Salas a interesarse por los lugares, tan ligados a la circunstancialidad de los hechos, y, más en concreto, por su ciudad natal, cuya topografía y clima a través de los siglos protagonizan la *Relación parcial de Buenos Aires*, publicada en 1955 por la Editorial Sur con un prólogo consagratorio de Victoria Ocampo.

En *El llamador* el recorrido es aún más particular, ya que se limita al barrio de Palermo viejo, a los escenarios de su infancia. En este sentido podría afirmarse que, de un modo análogo a la *Infancia berlinesa* de Walter Benjamin o a la infancia sevillana reflejada en el *Ocnos* de Cernuda, *El llamador* es el libro de una infancia bonaerense.

Precisamente a propósito de Buenos Aires y con la ayuda de Blanchot, en *Relecturas* María Luisa Bastos analiza una característica fundamental de las imágenes de ciudades: su capacidad de estilización. Según María Luisa Bastos, el Buenos Aires que se refleja en las obras de Borges, Bianco y Bioy Casares nos atrae en razón de su ambigüedad: la diferencia máxima de su respectiva circunstancia (su «aquí» y «ahora» intransferibles) no se presenta en estos libros en toda su inmediatez verificable, sino que paradójicamente se capta mediante el distanciamiento de una mirada insólita. Se trata de lo que (a propósito de las imágenes de ciudades de Walter Benjamin) Peter Szondi ha llamado «el valor constitutivo de la distancia».

En *El llamador* la distancia que constituye la imagen de Buenos Aires es la mirada retrospectiva. Resulta, por tanto, significativo que, en su título, el libro aluda a un objeto anacrónico cantado por Borges en el soneto «Buenos Aires» de *El otro, el mismo*: «... el dorado / bronce de las inútiles aldabas, / con su mano y sortija...». (El llamador

también aparece en el grabado de Enrique Fernández Chelo que acompaña al texto de Salas).

El Buenos Aires de Salas es, como el de Borges, una ciudad ya desaparecida o en trance de desaparición. Y si tanto Borges como Salas se interesan en los barrios es porque su espacio clausurado corresponde a la reducción que la ciudad del pasado experimenta al ser mirada desde el presente.

Pero aquí terminan las semejanzas entre ambos escritores. Pues, con la excepción de cierto pasado pendenciero («su mitología de un pasado / de baraja y puñal», como se lee en el soneto antes citado), el Buenos Aires que Borges celebra es una ciudad despoblada, prácticamente muerta. En vez de remontarse a algún momento de su historia, Borges prefiere retirarse a ciertos lugares marginales donde ese mismo pasado está a punto de extinguirse. Borges merodea solitario entre objetos de melancolía casi arquetípicos que, en ciertos momentos privilegiados, parecen revelarle un Buenos Aires esencial, al margen del tiempo.

En *El llamador* Alberto Salas reduce Buenos Aires a los escenarios de su infancia: «el contorno inmediato, el que contenía toda nuestra toponimia afectiva, campo de nuestras andanzas más frecuentes». Pero la sorpresa ante el pasado olvidado en estos mismos lugares («el tiempo de los patios») le devuelve el asombro de la mirada del niño: «y las imágenes, situaciones y rostros vuelven con plenitud, con toda la verdad que tuvieron y que secretamente conserva el recurso. Son un breve instante, el raro privilegio de volver a sentirse sentado en una silla de paja, o apoyados en una pared blanqueada con cal escuchando la conversación de los mayores».

Pues en *El llamador* la mirada del adulto reanima los lugares de la infancia. Y éstos, a diferencia de lo que sucede con el Buenos Aires pretérito de Borges, se pueblan de figuras y actividades de la vida cotidiana de los años 20. Se trata del Buenos Aires suburbano también reflejado en *El sueño de los héroes* de Bioy Casares o en los cuentos de tema infantil de Cortázar, compañero de generación y amigo de Alberto Salas (pienso sobre todo en «Final de juego», «Los venenos» o en el transfondo doméstico de «Circe»). Es un mundo lleno de movimiento: familias numerosas con abuelos inmigrantes, vecinos, fiestas en patios y corrales, tiendas de barrio, juegos y escapadas infantiles por descampados y terraplenes al pie de las vías del tren, riachuelos suburbanos junto a fábricas... Un mundo donde se mezclan los coches de caballos a los tranvías y a los autos, y donde no deja de aumentar la popularidad del cinematógrafo.

José Muñoz Millanes

La sonrisa del otro

Decía Edmond Jabès: «hablar y escribir se distinguen por el deseo de fijarse, del uno, y por la ebriedad de huir, del otro. (...) Toda huída es manojo de escritura». R. San Geroteo (Rennes, 1951) vive también la escisión del hablar y el escribir como desgarro en la búsqueda de un ámbito afectivo y cognitivo en la expresión lingüística.

Con un orden inverso a su creación a lo largo del tiempo, la poesía de Roberto San Geroteo nos llega en la edición de Icaria gracias a la traducción de Miguel Casado. Reescrita una y otra vez, es ésta su obra poética completa, trasladada ahora al español mediante una lectura atenta y dialogada entre autor y traductor, cuya cercanía y colaboración, señalada en el prólogo, desvelan la conciencia de la esencial alteridad entre las dos versiones y, al tiempo, la voluntad de semejanza y comunión; de tal manera que la edición española toma el título (*La palabra de un hombre*) por decisión del propio Miguel Casado –a partir del verso final de uno de los poemas– frente al original, titulado *la solitude du tournesol (la soledad del girasol,* 1998).

Hijo de españoles exiliados en Rennes, bilingüe, profesor de español y traductor de poetas españoles y franceses (Emilio Prados, Jean-Marie Le Sidaner, Bernard Noël, Olvido García Valdés o Antonio Gamoneda), San Geroteo encuentra en la ambivalencia de sus dominios lingüísticos una dualidad que toca el centro de su creación poética («tienes dos ojos, dos manos, dos lenguas: / ¿podrías llamarte por eso dos veces desposeído?»). Algunas frases y expresiones españolas se mezclan en un discurso en el que el peso y la forma de las palabras destilan un valor físico tanto como su capacidad para generar conocimiento e identidad. Al margen de consideraciones prácticas, la experiencia del bilingüismo puede provocar el íntimo conflicto de una conciencia dividida del mundo, hasta poner en duda la autenticidad del «yo» y la confianza en el entendimiento de lo sensible y lo verdadero: «dos voces te hacen vivir por detrás de ti; tienes que callar un mundo y hacer como si / no fuera otro y respirar el mismo aire / de otra lengua pero el aire te falta y mendigas // sólo esperas ya el sueño / para que la noche selle tu cuerpo, lo acalle, lo reúna». Claude Esteban, en *La heredad de las palabras*

(Hiperión, Madrid, 1998) hablaba de una incertidumbre similar que marcó su infancia y, en definitiva, su vida: «Tan sólo la experiencia asiduamente vivida de la extrañeza, de una alteridad, diría yo, respecto a la propia lengua, puede dar cuenta, en lo más hondo del espíritu, de la noción de exilio» (22). Desde la madurez, Claude Esteban escribió un apasionado análisis de aquella herida. Los límites borrosos de la figura del doble se manifiestan en la poesía de San Geroteo a través de múltiples aspectos e imágenes. Así, «en el borde de la cama como en el borde del río», el sujeto poético es tentativa de «ser uno» sobre la continuidad y la diferencia de la corriente: «el río ya no es el río, se pierde más allá de sí mismo / en sí mismo».

El recuerdo, otro modo de interrogación, nombra lo ausente, la carencia que nos constituye «¿qué niño eras? / tiempo de las cerezas, años de plomo / cloacas de plata». Desde el pliegue de la memoria «arrastras detrás de ti / un claro día de infancia» / cabe una suspensión de las conexiones lógicas para adentrarse en el encadenamiento de sensaciones propias o ajenas «recuerdo un sueño / y tus ojos eran los míos» / en el tejido de lo concreto y lo abstracto, colores, palabras, sonidos, sabores, imágenes, texturas de la intimidad vuelta testimonio («la casa se cierra sobre el recuerdo / de un ritmo de máquinas de coser» /).

Abunda en *la palabra de un hombre* la descripción de instantes como si de un *travelling* o una panorámica cinematográfica se tratara: conservando la ilusión de un eje o punto de partida y una perspectiva que certifican el lugar de la mirada, «yo», tanto como representan su exterioridad respecto de lo observado («un barco blanco y rojo / nos adelanta, parece / un viejo autómata / se esboza un saludo / una mujer contesta / andamos para alcanzarlo / ya ha franqueado la esclusa / hablas en voz baja / para abrir el silencio. / los árboles tiemblan. / os aprieto contra mí».

Doble enunciación. Sí mismo como otro. La frase se detiene mediante guiones que completan, matizan, contrastan, con otro tono, la brevedad del decir: «eres –ahí está, el tiempo que va pasando / el cielo en la ventana, en torno a ti / quema todavía, mezcla, ola reflejo:». Al guión le sigue una voz distinta, cambio de registro o de punto de vista. Parece que se crea un espacio interior en el que el pensamiento suma discursos paralelos, polifonía que comparte y crea un «tú» que asume –inversión y semejanza– las condiciones del espejo.

Unas veces mediante la utilización de esos guiones, otras mediante los espacios vacíos entre líneas o el ritmo lento, con breves interrup-

ciones y vueltas atrás, la poesía de San Geroteo se va demorando en sucesivas pausas, no sólo gracias a silencios, también a costa de la mención de lo que se oye, lo que se ve o lo presentido en el momento de escribir. El poema avanza de manera que el transcurso del tiempo y el movimiento quedan sellados en su desarrollo. Son textos (por ejemplo, «estuario del loira» o «río mataraña») en los que el decir se adapta al momento, procesos que desean retener el discurrir del pensamiento, no destilar conclusiones, sino iluminar este conocimiento fugaz e incompleto que a cada paso se pierde. Aspira, entonces, a marcar en la escritura la transparencia y la entrega de quien atiende con todo su cuerpo y su conciencia el modo de aprehender con el lenguaje *la gravedad y la gracia* de lo que se hace presente y lo que se oculta.

A. F. G.

La palabra de un hombre, R. San Geroteo, Traducción de Miguel Casado, Ed. Icaria, 2000.

El centro del siglo*

Poemas como piezas de una estructura circular, *El afilador de cuchillos (un poema)*, desarrolla la unidad a la que se alude en el título: iconos, figuras y símbolos culturales e históricos del siglo XX se encadenan en un itinerario poético de tono aforístico y sentencioso, recuento de certezas y avisos.

Ya en *La sabiduría de la ilusión* (Taurus, Madrid, 1994), Rafael Argullol proponía la que denominaba *escritura del acecho*, en contraposición a la literatura del simulacro y la ironía postmoderna. Frente a la trivialidad, la ausencia de enigmas y la complacencia del pastiche, «la escritura del mito, como razón y testimonio del hombre, mediante la captación de los signos grabados en el tiempo». No había en aquel breve ensayo nombres ni referencias que atribuyeran ese modelo de creación a alguna obra literaria en concreto, se trataba de una postura en contra de la mirada irónica que imposibilita siquiera

* *Rafael Argullol,* El afilador de cuchillos (un poema). *El Acantilado, Barcelona, 1999*

plantear el problema moral; razón a la que seguía el vago concepto de la *escritura del acecho*.

«Recuerdo las calles de la ciudad / el día de mi muerte» es el inicio de el primero de los textos de *El afilador de cuchillos*. El último empieza de este modo: «Recuerdo las calles de la ciudad / el día de mi nacimiento en el ecuador del siglo». En este planteamiento de ida y vuelta, la localización temporal y el eterno retorno de las sensaciones y el pensamiento unidos en la rueda del afilador se definen explícitamente, identificados con el autor al tiempo que con el sujeto poético. El movimiento centrípeto de esa espiral genera una imaginería en remolino que sostiene los fantasmas del sueño y la escritura: «El siglo, agonizante, es un bajo relieve asirio / alardeando, hermoso, de su inmensa destrucción y de su furia, / de las inigualables guerras, del desafío del hombre / y a los dioses: de lejos es perfecto / como perfectos son los demás siglos / que aprendimos en los libros».

Es curioso que la voluntad de resumir y trascender la experiencia personal y colectiva de un tiempo que, en cuanto que signo, se da por cerrado (la inevitable mirada retrospectiva que provoca el fin del siglo XX) busque la presencia de un «yo» vuelto testigo omnipresente, representante del colectivo a la vez que individuo reconocible: se unen en un personaje los rasgos personales con aquellos perfiles que lo caracterizan como figura genérica y emblemática. Véase, por ejemplo, el comienzo del primero de los relatos de *Mi siglo*, Günter Grass (Alfaguara, Madrid, 1999): «Yo, intercambiado conmigo, estuve presente año tras año. No siempre en primera línea, porque, como allí había guerra todo el tiempo, nos gustaba quedarnos en retaguardia». A lo que sigue una letanía de fabulaciones en muy diversos escenarios, con distintos personajes, protagonistas y constantes cambios de la instancia narrativa, sin que por ello olvidemos el impulso central que lo genera, ni la cualidad moral y personal que dirige esa escritura desde un punto de vista ubícuo a lo largo de la línea imaginaria de la historia del siglo XX.

Salvando las distancias, el libro de Argullol liga distintos cuadros históricos y un discurso plagado de símbolos y alegorías en la trama física de lo sensitivo, en el hilo conductor de un «yo» marcado por recurrentes alusiones a las sensaciones corporales: «El terremoto no acaeció en la ciudad / sino en mi carne: irrumpió el desierto / entre los rastros de un cuerpo que llamaba mío».

No hay relato, pero sí señales y huellas de un transcurso temporal personal y colectivo. La expresión airada o la amargura frente a lo que ya ha pasado, a lo que ha de venir, de nuevo. La mirada de Argullol

une al desencanto y la rabia el asombro por el prodigio constante que ante nuestros ojos se produce día a día «y ahora mismo escucho al afilador que afila / el cuchillo prodigios que niega y concede vida».

El desierto, el terremoto, la Ciudad, la patria, la Historia, el filo del cuchillo, son algunas de las recurrencias que el texto va convirtiendo en símbolos del eterno retorno al caos y la caída. El material simbólico colma poco a poco el poema (Argullol, incluso, lo destaca con el uso de las mayúsculas) de forma que la lectura transcurre entre dibujos alegóricos, ideas y razones, nombrados con la emotividad y el temblor de los sentimientos. Éste es el inventario incompleto de sus «personajes-símbolo»: el hijo pródigo, el bufón, el rey desnudo, el hechicero, los Benefactores, el Condenado, el verdugo, los Desnudos, los hijos del temblor, el solitario Pasajero, el Alquimista, los Invisibles, el Ángel Espurio, el Rey Efímero, el Crimen.

La carga alegórica, por tanto, es la clave estructural del poema, por la que obtiene su transversalidad respecto a los cánones más comunes de la poesía actual y, por otro lado, la que lastra su escritura con la carga excesiva de imágenes mayúsculas. En el movimiento giratorio de lo simbólico, el lector busca la cola del remolino, allí donde pierde la fuerza, el centro donde con un pequeño impulso hacia afuera uno puede liberarse de su inercia, sin resistencia: «Contigo visité, seguro, los dos lados/ del Velo: el goce, laberinto sin salida, / y el gran blanco que envuelve la nada. / Por ti supe, maga querida, / que ciertos eran el uno y el otro. / En este extraño periplo las presencias van y vienen mientras tú ocupas el centro.

A. F. G.

América en los libros

La cacería, *Alejandro Paternain, Alfaguara, Madrid, 1999, 270 pp.*

A semejanza de Joseph Conrad, que en sus relatos de aventuras en climas exóticos encontró la materia necesaria para dar cuerpo a un universo de tensiones morales en el que la dignidad y el honor se encuentran siempre en juego, Alejandro Paternain construye en torno a la gesta independentista de su país una novela de aventuras marítimas en la que una goleta corsaria, al servicio de la naciente República del Uruguay, y un barco de guerra realista, perteneciente a la corona de Portugal, libran un largo enfrentamiento en el que el honor y el orgullo de los hombres sobresale sobre las causas que motivan sus actos.

La novela transcurre entre los años 1819 a 1821, en las aguas que conforman la larga travesía que de la Península Ibérica conduce al río de la Plata. En esa zona la ágil y veloz goleta la *Intrépida*, con una tripulación de filibusteros norteamericanos y de diversas nacionalidades, se ha convertido en el flagelo de los pesados barcos imperiales españoles y portugueses que transportan mercancías entre las colonias y las metrópolis europeas y para librar a la navegación de este azote, parte a su caza el capitán de Brito en el potente brick de guerra el *Espíritu Santo*, en el que se ha jurado limpiar el mar de corsarios como si se tratara de un granero infestado de ratas.

La guerra librada por el patriota José Artigas en las provincias de la Plata importa poco en la novela pues se trata tan solo del telón de fondo que permite a Paternain delinear los rasgos de las tripulaciones de la *Intrépida* y del *Espíritu Santo* y el carácter de los capitanes en contienda, tan parecida al nombre de sus barcos: de Brito realista, religioso, obstinado, calculador, convencido del derecho soberano de Portugal al monopolio marítimo y a la soberanía absoluta de la provincia sublevada; y Blackburne, republicano, decidido, audaz, dispuesto a respaldar el derecho de las naciones a decidir por sí mismas y a abrir nuevas rutas comerciales en los mares.

El diferente tonelaje y armamento de los barcos que se mueven a vela hace que, en su desplazamiento, no solo jueguen un papel preponderante los vientos sino también el estado de las maderas: la quilla, las cuadernas y, sobre todo, los mástiles y palos que sostienen el velamen. De ahí la importancia que cobra en el relato un personaje como Patrick Donagall, maestro carpintero cuyo

celo en el trabajo garantiza el buen éxito de las acciones de la *Intrépida* y cuya muerte sin honor a manos del enemigo ocasiona la feroz reacción de la goleta corsaria que termina abatiendo los espíritus de las tripulaciones en contienda.

Escrita con un profundo conocimiento del lenguaje marinero y de las distintas maniobras que han de efectuarse a bordo para obtener el mayor rendimiento del viento y de las velas, la novela, no obstante, no presenta en su estructura la misma plasticidad y ligereza de la contienda que narra pues su trama, construida en base a los libros de a bordo de los capitanes enfrentados y de largas parrafadas de marineros que han librado una batalla, se carga, en ocasiones, de una monotonía y una pesadez que atenta contra el clima de aventuras que recrea. No obstante, se trata de una novela que trae a nuestros mares y nuestras letras un clima de acción y de aventuras que, generalmente, hemos vivido en latitudes distantes y en otras literaturas.

Bariloche, *Andrés Neuman, Anagrama, Barcelona, 1999, 169 pp.*

Un basurero que, cada mañana, debe emprender el interminable oficio de recoger los detritus que, a cada instante, vomita a las calles la ciudad y que emplea su tiempo libre en la no menos penosa y cíclica tarea de armar rompecabezas en el pequeño y oscuro apartamento en que transcurre su existencia es, sin duda, una de las imágenes más sobrecogedoras de la deshumanización y la soledad del hombre en nuestros días.

Forzado a ganar su sustento en el trabajo de limpiar cada mañana el cochambroso rostro de la ciudad, Demetrio Rota siente que su vida carece de dirección y de sentido, que su trabajo lo agobia y lo empobrece y lo hace parecerse, cada vez más, a los desechos que recoge cada día en negras bolsas de basura. Pero indolente e indeciso, no hace realmente nada por cambiar, se deja llevar simplemente por la inercia de los hechos sin buscar ninguna salida, vive un complicado triángulo amoroso con la mujer de su compañero de trabajo que no lo satisface ni lo llena y que sólo sirve para traer aún más desolación a su vida en la que su desmedida afición por los rompecabezas parece ser el único vehículo de escape.

Puzzles y más puzzles con imágenes bucólicas: una cabaña entre pinares junto a un lago, un ocaso suspendido entre montañas, rellenan el enorme agujero vacío que es la vida de Demetrio pues por medio de ese fragmentado universo que arma y rearma cada día regresa a su perdida infancia en Bariloche, donde conoció el amor y creyó, por un instante, que se podía ser feliz.

Buenos Aires es la capital del caos y de la destrucción, de la vida monótona, sombría, deshumanizante que ni siquiera el amor es capaz de otorgar algún sentido, Bariloche el lugar idealizado en el recuerdo con sus perdidos paisajes y bosques de hojas secas recorridos por fantasma. Lo demás es un contrapunteo entre la realidad y el recuerdo que, mediante hábiles cambios de espacio y de narrador, permite conocer la vida de Demetrio en lugares y tiempos diferentes que se van contaminando hasta conducirnos al trágico final del protagonista en el que presente y pasado se juntan en una nueva realidad que nos sorprende y sobrecoge.

Heredera de las técnicas desarrolladas por Cortázar en *Rayuela* y de la desesperanza de Onetti, esta novela con su prosa poética y su exigente estructura, que el lector debe armar como un rompecabezas antes de que pueda revelarle su sentido profundo, se convierte en uno de los relatos que, con mayor sencillez y eficacia de recursos, ha captado el drama del hombre en nuestro tiempo: Sísifo condenado a la piedra de una tarea inútil que lo desgasta y empobrece sin remedio.

Fe de vida, *Dulce María Loynaz, Libertarias, Madrid, 1999, 295 pp.*

Recordar para los antiguos significaba volver a pasar por el corazón, volver a dar vida a esa substancia fugitiva que es el tiempo y que nos consume en su constante devenir. Esta tarea rumorosa, como el canto de la lluvia que desciende sobre la tierra seca, es la que, con delicadeza y preciosismo, realiza la poeta cubana Dulce María Loynaz en su relato *Fe de vida*, en el que la dorada Habana de los años 20 regresa con su fausto, su esplendor y sus maneras señoriales.

Pablo Álvarez de Cañas, periodista de páginas sociales de la Habana de los años 20 y marido de la autora, es el protagonista central de este relato y la figura por la que la poeta cubana se siente impelida en sus postreros años a realizar este libro de memorias que constituye su fe de vida, su testimonio de haber estado cerca de una persona querida y admirada que, bajo rasgos corrientes y actitudes comunes, supo mantener una personalidad inconfundible e imponerla, en cierto modo, a sus contemporáneos.

Emigrado de Canarias en su temprana juventud, Álvarez de Cañas arriba a la dorada Habana de los magnates del azúcar en la primera década del siglo XX y, sin más armas que su juventud, su audacia, su voluntad y su fe, pasa de ser un joven provinciano, sin fortuna ni apellidos, a convertirse en la figura más rutilante de la crónica social en una Cuba de abolengos que había cambiado la moda de la corte decadente de Isabel II por el fato y el

esplendor del segundo imperio francés y de la Viena decimonónica.

Pero la prosa de Dulce María Loynaz, íntima y delicada, no se limita a relatarnos las vicisitudes y logros de un hombre singular sino que agrupa en torno suyo la historia de su ámbito y de su época, de esa dorada Habana de los años 20 en la que las mansiones del Vedado con sus jardines umbrosos y sus grandes recintos de mármoles y fuentes organizaban bailes en los que se colocaban mesas para mil invitados y mujeres esplendorosas lucían trajes de ensueño galoneados de oro y pedrería.

Álvarez de Cañas es el inmigrante que siente que la vida tiene una deuda con él porque ha nacido en un medio inferior a su talento y, por tanto, no se priva de la satisfacción que le produce su triunfo. Sus fiestas de cumpleaños, que llegan a ser cubiertas por la revista norteamericana Light, lo muestran en el confort de su mansión junto a una torre de presentes en la que no faltan los obsequios del presidente y los hombres más prestigiosos de la nación. Pero no todo es lujo, frivolidad y derroche en la vida de este hombre que promociona el tabaco cubano en los más prestigiosos círculos internacionales y aparece sonriente con su habano encendido junto a las estrellas del naciente celuloide; también está el aspecto humano, desconocido e ignorado por la mayoría de los que sólo lo conocieron a través de las páginas sociales y que la autora recoge y recrea por medio de estampas y agua fuertes en las que destaca una fina comicidad o un sabor ríspido, una almendra amarga.

Escrito con el postrer esfuerzo de su pluma, este libro de evocaciones y recuerdos de una época que hoy parece tan lejana, tropieza por momentos en la memoria de .la autora con paisajes opacados por los años que, lejos de oscurecerlo, lo tornan más íntimo y cálido, dando al lector la sensación de «un viaje en tren entre montañas, un perfume que, poco a poco, se evapora y que, en ocasiones, se hace difícil recordar».

Casa de juegos, *Daína Chaviano, Planeta, Barcelona, 1999, 192 pp.*

La idea del «orgasmo como única libertad posible en un mundo abrumador», defendida por los seguidores de Sade y tan en boga en los años sesenta, torna de nuevo en esta novela de Daína Chaviano en donde la cama, como único sitio en el que «los preceptos de la dictadura son violados a ultranza», se presenta nuevamente como elemento subversivo contra una sociedad totalitaria.

Gaia, la protagonista del relato, es una universitaria habanera que, acongojada por la pérdida de su pri-

mer amor –un pintor aficionado a cazar jovencitas que en lúbricas sesiones le ha enseñado la tabla de multiplicar del amo– cae en lo que ella considera el pozo más profundo en el que puede ser arrojada una mujer, el de la frigidez, y, tratando de librarse de ese trauma, acude a una santera conocedora de los arcanos de la magia que, por medio del arte de lanzar los cocos, le señala el camino de su liberación.

Gaia conoce entonces de la mano de un nuevo amante los laberintos de Eros, «el dios secreto de su isla, que ha marcado con su incontinencia a todos los habitantes de su tierra» y, guiada por un orisha protector, es conducida a la mansión encantada de los santos en donde, como una Alicia licenciosa, experimenta sorprendida cómo los ocultos deseos de su subconsciente se hacen realidad.

Entregada a los lujuriosos dioses del panteón yoruba que encarnan los designios de su imaginación, Gaia, en medio de estrafalarias ceremonias que parecen tomadas de un sketch de Madonna, es atada, crucificada, flagelada, esquilada como un carnero y, finalmente, violada por Changó, conducida a juegos sáficos por Oshún y, lo que resulta más increíble, hincada de rodillas y obligada a realizar felaciones con la grifería del baño que, transfigurada de repente en un ser vivo, la somete a estos actos eróticos que ella recibe con gozosa servidumbre.

Pero esta mascarada sádica de la mansión encantada a la que la ha conducido su amante mediante ocultos artificios, tiene un propósito secreto que Gaya ignora y que, poco a poco, descubre con indignación, asombro y finalmente gratitud: se trata de revelarle los caminos secretos del sexo que, en una sociedad totalitaria, puede convertirse en un importante mecanismo de liberación. El erotismo al forzar sus límites, le explica su amante, se está revelando contra algo que puede derrotar, permitiendo de esta manera liberar las energías que antes eran empleadas en la inútil oposición al régimen.

El desenfreno sexual como elemento catártico que evita comprometerse a los espíritus libres y mantiene intacta su capacidad crítica, es lo que Gaia descubre en la mansión encantada de la mano de su amante, un macho resplandeciente que «rezuma vitalidad como un varón de las cavernas» y cuya cercanía transforma su alma y, con ella, al resto del universo.

Sade desnudó al hombre para ofender a la sociedad porque la sociedad ofendía al hombre. Daína Chaviano desnudando a la mujer y entregándola en una actitud ancilar al macho en una isla caribeña rodeada de ceremonias mágicas donde banquetes gastronómicos de mariscos y jugosas frutas que resaltan el pintoresquismo tropical van de la mano con las orgías sexuales, con-

sigue quizás lo contrario de lo que se propone pues termina exaltando la cultura homocéntrica hispanoamericana que, como lo ha señalado Uva de Aragón Clavijo y otros autores, es la raíz del militarismo, el caudillismo, el totalitarismo y otros males endémicos de nuestro continente.

Stradivarius penitente, *Alejandra Rojas, Ollero & Ramos, Madrid, 1999, 387 pp.*

No menos extraordinaria que la aparición de un ángel roñoso en un gallinero o la levitación de una adolescente hermosa que entre sábanas blancas sube al cielo, la irrupción en un caserío perdido de los Andes chilenos de un legendario violín Stradivarius acaba con la paz y la tranquilidad de la comarca, envolviendo sus habitantes en una saga amoroso-detectivesca que abarca siglos y generaciones.

Donado al municipio de Tejas Rojas por los descendientes de una familia de nazis o judíos, que huyendo de los horrores de la guerra ha ido a refugiarse a ese villorrio perdido de los Andes, el célebre violín, construido por Antonio Stradivarius en su casa de Cremona, se ha convertido en el alma y la vida de la comarca hasta el punto que su robo estremece los cimientos de la sociedad provinciana y envuelve a sus habitantes en una urdimbre de intrigas y pasiones que llega a prolongarse incluso al más allá, a los confines de los reinos celestiales.

Emilio Rastelli, un detective atontado y meticuloso que rastrea el paradero del violín por toda la ciudad, y Agustín Muencke, un anciano ambicioso, maquiavélico y hemipléjico que cree haberlo comprado a los autores del hurto y mantenerlo oculto en su tienda de antigüedades, son los principales componentes de este duelo planteado como una irrisoria partida de ajedrez en la que los coqueteos y cándidos razonamientos de la enfermera que cuida del anciano, las ambiciones literarias de un boticario con ínfulas de periodista y los desafueros y arbitrariedades de un alcalde que conspira desde el poder para apoderarse del violín, terminan completando el decorado del relato que, deseando satirizar las costumbres, los manejos y pequeños horizontes provincianos, acaba por tornarse agobiante a fuerza de recalcar el estereotipo y el lugar común.

Dos son las direcciones en que podemos seguir la trastornante saga del Stradivarius: una realista e inmediata que relata los movimientos y celadas que realizan Muencke y Rastelli para usufructuar los beneficios del violín; y otra fantástica, ficcional, narrada por las páginas de *Stradivarius en el purgatorio* novela que Amador Román, el boticario, ha escrito sobre el origen del violín

y en la que su propio creador, Antonio Stradivarius, confinado en el purgatorio nos cuenta desde el más allá los avatares que ha sufrido su violín desde su creación hasta ir a parar a Tejas Rojas.

Se hace difícil determinar cuál de los dos relatos imbricados en la novela resulta más melodramático, el que relata las estrategias seguidas por Muencke para desorientar a Rastelli en medio del triángulo amoroso vivido por su enfermera con el detective y el boticario o el que por medio del dilatado monólogo ultraterreno de Antonio Stradivarius nos deja conocer el insólito itinerario del violín que, por manos de mártires y herejes, príncipes y gañanes, réprobos y elegidos, ha deambulado por las cortes europeas y los oscuros callejones de la miseria hasta ir a parar con su penitente melodía al villorrio perdido de Tejas Rojas.

Lo que sí está claro es que «la tendencia a yuxtaponer lo trágico y lo trivial como elemento de comicidad y lo hiperbólico y forzado de algunas situaciones» es un discurso que deja advertir claramente la huella de García Marquez que, por vía de Isabel Allende, tanto ha influido en la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas y que, como lo ha señalado Helena Araujo en su lúcido ensayo *Un mimetismo lucrativo*, a fuerza de ser copiado y remedado hasta la saciedad ha ido perdiendo su dimensión original y su capacidad reveladora.

Mala Junta, *Mario Paoletti, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1999, 197 pp.*

«Cuando un hombre o un mundo envejece tiende a concentrar toda su atención en lo que ha vivido y es ya su pasado», señala Pedro Salinas en su prólogo a la obra de Marcel Proust, «y aunque ese pasado se le antoje a veces mera vanidad y vacío no por eso deja de aferrarse a él y de afanarse en conservarlo». Esto, quizás, es lo que acontece a Mario Paoletti en su novela *Mala junta* con la que el autor argentino cierra su tríptico novelado que narra la saga de los argentinos desde los años 30 hasta nuestros días.

En *Mala junta* cuatro compadritos exilados víctimas del *spleen* Europeo, de la nostalgia por la matemática justiciera de Marx, del reconcomio por las humillaciones sufridas en la cárcel y de la festiva desesperanza porteña, deciden juntarse de golpe en Madrid para planear los detalles de un magnicidio que reivindique su condición de desterrados y haga justicia a los crímenes cometidos por la dictadura militar. La víctima elegida para colmar este propósito no es otra que el general Videla, bautizado con jocoso desdén por el narrador con el remoquete de *el bigote*, y al que los conjurados pretenden eliminar como símbolo de dignidad y justicia de un pueblo vejado, torturado y ofendido.

Situada entre el Madrid amnésico y despilfarrador de las vacas gordas y una Argentina romántica y sublevada que solo existe en la memoria de los protagonistas, la novela de Paoletti, a caballo entre el testimonio y la autobiografía, desea denunciar el submundo de la cárcel y el genocidio perpetuado desde el poder y dar cuenta del paso implacable del tiempo que convierte en criaturas grotescas y anacrónicas a quienes no pueden comprender sus cambios. Altos propósitos que, no obstante, se quedan muchas veces en la mera enunciación, ya que el reductivismo del código realista que el autor emplea para presentarlos nos condena a vivir la historia como hecho estadístico, registrable y no como el evento continuo e imaginable de las grandes obras literarias.

Poemas de Benedetti, charadas de Mercedes Sosa, tangos de Goyeneche y desafortunadas parodias de Borges y Edgar Allan Poe, acompañan y apuntalan la conciencia del autor que, entre humoradas y chascarrillos, nos habla de una época en que el apunte tragicómico supera al suceso doloroso sin que éste llegue a conmovernos por la forma ligera e intrascendente como se encuentra relatado.

Madrid es lo real, lo patente, el mundo del bienestar y del consumo donde las tiendas permanecen abarrotadas y en los bares los comensales devoran grandes bloques de tortilla, jamón serrano y bonito con pimiento. Buenos Aires la otra cara de la moneda, el dolor que aún carcome el alma, el mundo de la represión y de la cárcel donde cada segundo dura un siglo y los grandes ideales de la dignidad, la justicia, la libertad y el amor parecen inalcanzables. Pero ambas ciudades en la novela de Paoletti son realidades descritas, no metamorfoseadas, no transformadas a través de la imaginación y de los recursos verbales y, por tanto, carecen de esa perfección que sólo la ilusión artística de la vida y no la vida pueden alcanzar.

Lo artístico debe prevalecer siempre sobre lo testimonial y lo crítico, y esto no puede alcanzarse sólo a base de ironía y de gracejos; es necesario que el autor reinvente su nostalgia y su dolor con fantasía y con palabras para que pueda superar en dramatismo y en color la vivencia que le sirvió de origen.

Samuel Serrano

El bello ojo de la tuerta, *César Leante, Apóstrofe, Barcelona, 1999, 297 pp.*

Basada en hechos históricos, esta novela del escritor cubano nos conduce a la España de Felipe II. Juan de Escobedo, secretario de don Juan de Austria, es asesinado por orden regia y el crimen envuelve al favorito del monarca, Antonio Pérez, y a su amante, la princesa de Eboli, hermosa tuerta que da título al libro. La

posible responsabilidad de la princesa, nacida Ana de Mendoza, abre un buen espacio a lo novelesco, donde juega la imaginación del escritor.

Varios desafíos se presentaban a Leante, que ha sabido sortearlos con ciencia y habilidad literaria. El principal: conciliar la obediencia a los documentos con la libertad del narrador novelesco. En este sentido, ha actuado prudentemente, sin violentar las precisiones históricas, pero permitiéndose imaginar la psicología de la hermosa tuerta, en un mundo donde eran igualmente corrientes las devociones más violentas y las más violentas emergencias del amor y el sexo adulterino.

Luego, está el problema de la reconstrucción histórica, es decir el que impone dar al lector actual los datos indispensables para situarse en el espacio y el tiempo de otrora (son, a la postre, lo mismo: no hay lugar sin fechas, enseña Proust) pero sin forzar la información, evitando que los personajes se cuenten cosas superfluas y obvias para ellos. Algo similar ocurre con el lenguaje, que debe evocar el siglo áureo pero sin deslizarse hacia innecesarias exageraciones arqueológicas.

Con astucia y experiencia, Leante ha sorteado estos obstáculos que ofrece la novela histórica, actuando con buen ritmo, economía narrativa y una sensatez documental conciliada con la inventiva artística.

B. M.

Poesías líricas castellanas, *José de Anchieta, edición de Carlos Brito Díaz, Instituto de Estudios Canarios, 1999.*

El 9 de junio de 1597 fallecía en la aldea brasileña de Reritiba el humanista y evangelizador José de Anchieta (Tenerife, 1534). Inmerso aún en la estela del IV centenario de su muerte, el Instituto de Estudios Canarios publicó en meses pasados una interesantísima edición que, preparada por Carlos Brito Díaz y al cuidado de Andrés Sánchez Robayna, ofrece la obra lírica en lengua castellana del abate.

Aunque nacido en Canarias, José de Anchieta, compuso la totalidad de su obra literaria en tierras brasileñas, lugar en el que ejerció una sacrificada y devota labor misionera. Volcado en esa tarea educativa de los seglares, indígenas y colonos, el jesuita escribió, además de la primera gramática de la lengua tupí, diversas composiciones poéticas y dramáticas en esta lengua indígena, así como en latín, portugués y español. Acorde con la norma de su época, Anchieta fue un poeta religioso al igual que lo fuera Fray Andrés de Abreu, Cairasco de Figueroa u otros poetas del Siglo de Oro: sus escritos, imbuidos de expresividad dramática y, por ello, susceptibles de ser llevados a la representación escénica, fueron en todo momento el fruto de un «ejercicio de predicación», es decir, un instrumento moralizante muy eficaz

para la educación de los habitantes de la colonia, en su mayor parte ignorantes e iletrados que así leían las sagradas escrituras convertidas en versos, diálogos, bailes y apariciones alegóricas. En efecto, la poesía y el teatro de Anchieta gusta de los juegos de apariencia propios de la ficción escénica que, en última instancia, muestran los acontecimientos de manera directa ante la vista de un espectador intensamente conmocionado.

Por otra parte, si tal y como manifestó Agustín Millares Carlo, la figura del jesuita ha suscitado la producción de una «copiosa bibliografía» sobre su labor redentora en tierras blasileñas, sobre su beatificación y otros aspectos de carácter biográficos, esta reciente edición viene a paliar la inexcusable carencia hasta la fecha de un estudio riguroso, anotado, y significativo de la producción poética anchietana en lengua española. *El livrinho de varias poesías* que además de otros textos contiene el conjunto de las composiciones castellanas del misionero, fue publicado por primera vez en 1954, en São Paulo, sin que hasta hoy en España se la haya mostrado la atención que merece. En este sentido, son varias las circunstancias que corroboran y, en verdad, justifican el mérito de la edición que aquí comentamos. En primer lugar, el olvido inexcusable de la obra literaria del poeta de Coimbra. En segundo lugar, la casi total omisión de sus textos en las distintas y sucesivas antologías de poetas de los Siglos de Oro realizadas hasta hoy. La nueva edición de estas *Poesías castellanas completas* consta de treinta y seis composiciones, subdivididas en grupos temáticos, en su mayor parte de inspiración devocional. Se acompañan para su adecuada comprensión y valoración histórica de un excelente estudio introductorio que recoge diversos aspectos de interés para el lector: su itinerario polígrafo y creativo, el análisis de su estilo y versificación, la naturaleza festiva y dramática de sus composiciones y, finalmente, la significación de la obra anchietana en el marco de la poesía española de su tiempo, todo ello con la elocuencia y capacidad de exégesis propia de la escritura del profesor Carlos Brito Díaz.

Su poesía podría considerarse, pues, como un cancionero religioso, a medio camino entre la tradición literaria medieval y las innovaciones renacentistas, dado que su verso se hibridiza en virtud de su divagación entre la cantiga y el villancico glosado, o bien impregnándose de las maneras italianizantes introducidas en la Península por Boscán y Garcilaso. Esta mixtura confiere a su obra lírica castellana una inusual singularidad. Nos encontramos, por ello, con un poeta religioso que utiliza de forma brillante y sugerente los usos y los juegos conceptuales de los cancioneros profanos tradi-

cionales. Su escritura es, como decimos, de circunstancias, destinadas al canto o a la representación dramática en ceremonias litúrgicas, festividades santorales y otras efemérides conmemorativas. El historiador recientemente fallecido Alejandro Cioranescu no dudó en atribuirles «un interés histórico» por encima de su «valor poético». Sin embargo, y aun cuando el lector de nuestros días se acerque a los textos del jesuita desde su incredulidad moderna, comprobará que estas poesías religiosas son, sin lugar a dudas, piezas de reconocido valor. «Junto a las composiciones de circunstancia –afirma el responsable de la edición–, junto a los cantares piadosos o votivos, junto a las canciones áridamente catequéticas anida la *poesía*, que asciende, desde la ingenuidad del verso, al hallazgo de la palabra cifrada en la desnudez de su canto».

Isidro Hernández Gutiérrez

Poesía hispanoamericana: ritmos (s) / métricas (s) / ruptura (s), *Hervé Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives (Eds.), Ed. Verbum, Madrid, 1999, 287 pp.*

Bajo este título aparentemente formalista se presenta un conjunto de trabajos de gran coherencia temática, que pretende dar cuenta de la rica significación del ritmo en la literatura y de su práctica en la poesía hispanoamericana contemporánea. Siguiendo las pautas teóricas del francés Henri Meschonnic, cuyas obras tratan de explicar el ritmo del lenguaje como movimiento que organiza el sentido del texto, y que no se reduce a la mera alternancia musical, sino que afecta a toda manifestación lingüística del sujeto –ya sea en verso o en prosa–, los estudios aquí recogidos (el primero es del propio Meschonnic) nos presentan el poderoso dinamismo de la poesía hispanoamericana del modernismo en adelante, en cuya evolución los modelos y prácticas del ritmo se reflejan con una audacia y una variedad sorprendentes.

Como evidencia el documentado y riguroso capítulo de José Domínguez Caparrós, en el modernismo hispanoamericano se gestan casi todas las innovaciones rítmicas de que se nutre la poesía hispánica contemporánea de las dos orillas del Atlántico (tanto la renovación de la métrica silábica como la introducción de las cláusulas rítmicas, el verso libre y los metros cuantitativos de modelo grecolatino). De ahí el carácter fundacional del modernismo hispanoamericano en todas las letras hispánicas, también en lo que al ritmo se refiere. En este sentido Hervé Le Corre rastrea la herencia rítmica del modernismo y las nuevas licencias de algunos poe-

tas llamados posmodernistas, en los que se perciben conatos de oralidad que desplegarán todos sus efectos en las vanguardias. Ya en algunos poetas modernistas podían advertirse manifestaciones propias del discurso oral, como verifica Daniel Vives en su estudio sobre la oralidad balbuciente de Darío, que es comparada con las imprevisibles irrupciones del lenguaje oral en Vallejo (también cabría señalar la oralidad de José Martí, en los albores del modernismo).

En otros trabajos, que se basan en los poetas vanguardistas y posvanguardistas, cobra especial relevancia la espacialidad de los signos en la página como elemento constitutivo del ritmo. Así lo estudia Saúl Yurkievich a propósito de Vicente Huidobro y Maria Estripeaut Bourjac con motivo de la influencia de Mallarmé en Hispanoamérica. Alain Sicard aborda la peculiaridad del ritmo de Neruda en sus poemas marítimos, donde la alternancia rítmica del mar contrasta con el ritmo personal del poeta que percibe subjetivamente su propia existencia. La interpretación de prosa y verso, con la consiguiente dosis de oralidad en la poesía, es objeto de los trabajos de Modesta Suárez, sobre un poema de Blanca Varela, y de Gema Areta Marigó, sobre la poesía de Alejandra Pizarnik.

Con estos y otros estudios se valora justamente la función significativa del ritmo poético y el dinamismo de esta función en la rica historia de la poesía hispanoamericana contemporánea. Después de leer este volumen se aprecia que el nuevo enfoque del ritmo no es mero formalismo estilístico, sino que afecta a la entera comprensión de la visión del mundo y de la personalidad singular de cada poeta.

Gema Areta Marigó

En plena bohemia, *Enrique Gómez Carrillo, edición de José Luis García Martín, Gijón, Libros del Pexe, 1999, 275 pp.*

Bajo este título se ofrece al lector del gran prosista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) el segundo volumen de las memorias tituladas conjuntamente *Treinta años de mi vida*. Sobre el tercero, *La miseria de Madrid*, publicado por la misma editorial Llibros del Pexe pocos meses antes, ya escribí una reseña aparecida en el número 596 de esta revista.

En plena bohemia relata la fascinación vivida por el joven Gómez Carrillo durante su primera estancia en París, desde febrero hasta diciembre de 1891 (cuando debe trasladarse a Madrid por orden del Presidente de Guatemala, lo que origina su «miserable episodio madrileño», en un contraste que el memorialista, bastantes años des-

pués, desea subrayar nítidamente). En este volumen, donde la autobiografía se entrecruza a menudo con la ficción, el narrador logra configurar dos mitos que ya en el momento de su escritura, 1919, gozaban de una larga tradición: el mito de la *bohemia* y el de *París*. Dos mitos que no son privativos de Gómez Carrillo, pero que ningún otro escritor hispánico elevó a tan sublime categoría, y desde luego ninguno con tanta maestría literaria, como reconoció el propio Rubén Darío.

Sobre la bohemia existían diversas concepciones desde mediados del siglo XIX, que se incrementaron en el fin de siglo, precisamente cuando Gómez Carrillo comienza a practicar este género de vida. En el documentado estudio introductorio de esta edición, José Luis García Martín se encarga de precisar las distintas acepciones de este término, así como de señalar que la bohemia evocada y exaltada por Gómez Carrillo fue una afirmación del valor del arte y de la grandeza del espíritu en una sociedad burguesa carcomida por su ambición materialista y por unos horizontes vitales muy estrechos. Esto –y no la pobretería ni la picaresca ni la azarosa peripecia vital del que sólo pretende encandilar a los demás con todo género de rarezas– es lo que interesa al prosista guatemalteco de la vida bohemia: si en su experiencia hubo escasez económica, fue en muy contados casos; y si pretendió llamar la atención con sus raras actitudes, lo hizo precisamente como un medio para acercarse al intocable Ideal, no como un fin en sí mismo. Y aquí palpamos ya la esencia del modernismo literario.

El mito de *París*, sustancialmente asociado al anterior, nos fascina también a nosotros, lectores de Gómez Carrillo, por el modo tan peculiar y rentable de conjurar una atmósfera de ensueño y de máxima intensidad vital en medio de un lugar que, a la vez, se hace perfectamente reconocible y arraigado en la realidad, superando así todas las vaguedades románticas. He aquí la clave de la eficacia de esta mitificación. En ella aparecerán casi todos los motivos temáticos del modernismo literario (desde el prerrafaelismo, el preciosismo, el decadentismo, el malditismo, etc., y hasta una sincera religiosidad pese a todas sus heterodoxias); motivos que José Olivio Jiménez y yo mismo hemos explicado en nuestro libro *La prosa modernista hispanoamericanaa (introducción crítica y antología)*, de 1998, y que en esta obra de Gómez Carrillo se presentan ilustrados con toda su vitalidad.

La calidad artística de su prosa, económica y sugeridora, precisa y misteriosa a la vez, contribuye poderosamente a construir esos dos mitos, que son, en realidad, uno solo.

Carlos Javier Morales

Leopoldo Lugones, escritor épico, *Daniel Gustavo Teobaldi, Ediciones del Copista, Biblioteca de Estudios Literarios, Córdoba (Argentina), 1999, 223 pp.*

El presente ensayo, *Leopoldo Lugones, escritor épico*, de Daniel Gustavo Teobaldi (Córdoba, Argentina, 1962) se enmarca en un estudio de largo aliento iniciado con *La plenitud de la palabra I*, del que ya dimos cuenta meses atrás. Si en su momento señalamos la escasa atención que en últimos cincuenta años ha merecido a la prensa el autor modernista –exceptuando la labor sistemática y rigurosa de Pedro Luis Barcia–, escasa atención merced a un juicio ideológico que hundió a Lugones en el ostracismo más discutible por sus devaneos fascistas, destacamos ahora el feliz resultado que implica esta nueva entrega del profesor Teobaldi. Entrega que fija en su ámbito de reflexión una de las voces poéticas argentinas de mayor calado dadas en el cambio del siglo XIX al siglo XX.

El planteamiento genérico de la monografía parte de la premisa del héroe y su función en el escenario social, una de las preocupaciones constantes de Lugones: la esencia medulosa de lo heroico. El héroe –derivación de una individualidad del grupo–, el adalid que vitaliza la civilización y potencia su sentido de transformación histórica. El mismo héroe que se sabía Lugones, ya que extrapolaba su proyecto literario a su misma realidad vital.

El índice arranca desde los mitos grecolatinos (la visión epopéyica), haciendo hincapié en las fuentes helénicas y en las dimensiones de la caballería, y se prolonga hasta la cristalización del héroe en el axioma «épica y gauchesca» para desembocar (desde Domingo Faustino Sarmiento, encarnación mítica en el espacio y en el tiempo históricos) en el auténtico núcleo perseguido: la proyección en el héroe gaucho a partir de *El payador*, es decir, *Martín Fierro*, el poema hernandiano representativo de la argentinidad.

De nuevo hay que hace mención a la estrategia que Teobaldi aplica en sus escritos, tal como subrayamos en su momento respecto a su primer ensayo: su capacidad erudita y su lucidez de estudioso al alcance de cualquier lector.

Miguel Herráez

La sombra del apostador, *Javier Vásconez, México D. F., Alfaguara, 1999, 227 pp.*

¿Cómo se lee una novela cuyo protagonista –Roldán, asesino metafísico educado por curas que cavila constantemente sobre el arte de su último trabajo– resume su vida con «Nunca hubo nadie que trabajara

como yo. Me iba de putas. Acúsome padre por haber nacido cojo y feo. Un día escuché una voz. Levántate, camina y mata»? *La sombra del apostador*, tercera obra que el ecuatoriano Vásconez publica en Alfaguara, muestra una maestría sin paralelos para tejer los cruces entre el poder, el amor, la muerte y la intriga política dentro del contexto inmediato de la apuesta. Es como leer a Camus junto a Dick Francis y Chandler, con venias a Carver y una que otra a Pablo Palacio (en torno a cómo ganar o entender la suerte del juego). Es así por una estética austera, en la cual héroes y anti-héroes son aplastados por fuerzas impersonales y por su ingenuidad. El meditabundo narrador es «J. Vásconez», que aparece al menos en dos cuentos, recogidos en *Un extraño en el puerto* (Alfaguara, 1998), junto a Roldán, el fotógrafo Gutiérrez y el Dr. Kronz, protagonista de la exitosa *El viajero de Praga* (Alfaguara, 1996). Estas presencias son parte de la constitución de Vásconez como escritor, y más que apartes cómplices o preventivos son elementos que le permiten distanciarse y hacer arte de sus experiencias.

Cada personaje sabe cómo realizarse completamente y cree en el evangelio del yo. Como en novelas y cuentos anteriores del autor ello se debe al hecho de que no se ha reconocido sus yoes verdaderos, y por eso extraen metáforas de los desgastes de la vida. *La sombra del apostador* también ofrece una visión de la literatura como máquina de yuxtaposiciones que pide al lector traducir su oscuridad. Vásconez quiere capturar lo que ama en los libros (el juego según Dostoievski es una sombra recurrente) en la realidad que construye. Así los capítulos finales muestran que el principio de cualquier historia es, si no arbitrario, un proyecto azaroso, otra metáfora del escritor como detective. Por eso, en Vásconez el crimen tiene una función civil, porque lo que cometería Roldán se enreda en conversaciones públicas de una sociedad tenebrosa. La ambición narrativa de *La sombra del apostador* permite que los lectores perciban algo más que un misterio. Aparte de breves tratados sobre el juego, los jinetes, el rumor, y meditaciones sobre el asesinato (con la ironía y humor negro de De Quincey sobre la belleza del crimen), es una novela sobre las persecuciones internas cuando uno trata de aceptarse a sí mismo. Que termine con respuestas profundas más que con respuestas preparadas no parecerá extraordinario en tiempos postmodernos, pero dentro del contexto del nuevo relato policíaco y metafísico, cuya plantilla incluye a Borges, Robbe-Grillet, y Paul Auster, Vásconez está bien acompañado.

Wilfrido H. Corral

Los libros en Europa

Recuento, *Javier de Navascués, Casa de Galicia en Córdoba, Córdoba, 1999, 54 pp.*

Este es el segundo libro, tras *Estación de tránsito* (1998), de Javier de Navascués (Cádiz, 1964), que ha merecido el último Premio de Poesía «Rosalía de Castro». El hecho de las dos publicaciones tan cercanas no debe engañarnos sobre las verdaderas fechas de composición de cada libro, pues en ellos se aprecia una evolución que sitúa su poesía última en una posición vital más firme y rotunda. Si en *Estación de tránsito* el yo poético daba cuenta de unas experiencias vitales percibidas como episodios inconexos de su existir, en *Recuento* nos encontramos con un intento de definir la coherencia y la identidad de esa vida, tras considerar sus ganancias y sus pérdidas. Creo que el poeta lo consigue felizmente y que, pese a lo más previsible en estos tiempos de crisis y de duda (que se han convertido ya en tópicos), el balance existencial resulta positivo, y el lector desprejuiciado puede asistir a la representación de esa ganancia.

Con respecto al libro anterior, *Recuento* nos ofrece una dicción más despojada, más ceñida y más sobria en la imaginería. La indefinición vital del libro anterior tendía más a la expansión imaginaria y aun onírica, muy acorde con su propósito. El nuevo libro nos sorprende por la frecuente constatación de una experiencia biográfica de carácter cotidiano, la cual se interioriza mediante una simbología de intensa significación que transciende lo efímero de aquella experiencia. Basta ejemplificarlo con este breve y rotundo poeta, titulado «Un dibujo», donde la infancia de su hija manifiesta una insospechada lucidez: «Pintas una montaña con churretes. / Así te duele todo, me aseguras. / Tan absurdo, tan tierno, tan humano. / Tu dolor es mi dolor, hijo mío» (p. 13). En este caso la misma imagen de la experiencia real, la «montaña con churretes», alcanza luego una significación simbólica que la dota de un inesperado dramatismo.

El yo poético, de un modo ciertamente –pero sólo ciertamente– semejante al del libro anterior del autor, apunta a las distintas y hasta contradictorias posibilidades que en su existencia pudieran haberse realizado, haciendo una voluntaria ficción dentro de la sincera ficción que es la poesía, para acabar siendo consciente de sus inevitables circunstancias reales y de su personalísimo destino, asumido con una amorosa aunque doliente acepta-

ción (puede ilustrarlo el poema más extenso: «El Norte es el Sur»).

Tal vez lo menos justificado poéticamente, en un autor tan hábil para hacer de la literatura auténtica experiencia vital, sean algunos poemas donde se expresa o se insinúa un cierto hastío y hasta descreimiento sobre la verdad de la literatura. Pero sucede en la parte más irónica y jocosa del libro, y en casos muy contados.

Por lo demás, se trata de una aventura vital y poética de inmediata cercanía con las inquietudes del lector, al que siempre se le pone en alerta sobre la significación trascendente de sus actos más comunes.

Carlos Javier Morales

Sin rumbo cierto, *Juan Luis Panero, Tusquets, Barcelona, 2000*

«Sólo son tuyas –de verdad– la memoria y la muerte». Así comienza el poema que cerraba el último libro de Juan Luis Panero, *Enigmas y despedidas*, y que ahora cierra también *Sin rumbo cierto*. Ese solo verso serviría para indicar tanto el contenido como el calado de estas páginas. «Toda mi poesía es marcadamente autobiográfica y el perfil que se dibuja en ella de mi vida, aunque sea en verso, lo considero bastante fidedigno». Con este claro aviso al lector abre Panero sus «memorias conversadas con Fernando Valls», que, por su parte, añade al volumen un emocionado y emocionante epílogo.

El citado aviso y la inclusión de varios poemas entre los recuerdos del poeta confirman al lector en la impresión de que la mejor lectura de *Sin rumbo cierto* sería la que recorriera simultánea y cronológicamente sus páginas, las de la *Poesía Completa* (Tusquets, 1997) de su autor –más el posterior *Enigmas...*– y las de las prosas recogidas en *Los mitos y las máscaras* (Tusquets, 1994). «En mi poesía aparece más de verdad la última realidad de mi vida», se nos dice más adelante como introducción a un poema inédito –«Hospital Trueta»– marcado por la misma constante que todo el libro: la inminencia de la muerte, una muerte a la que se llama por su nombre pero sin patetismos. Acaso *Sin rumbo cierto* sea el último intento de engañarla. Recordando las conversaciones de las que surgió este volumen, nos dice el profesor Valls: «...tuve la sensación de que (...) estaba contando para que alguien pudiera recordarlo, para que no se perdieran del todo algunos momentos de esa vida suya sin rumbo cierto».

Como último recurso contra lo fatal, los recuerdos de Panero recorren su infancia, los negros días del internado, el Madrid del franquismo, las ciudades de la vida –Vene-

tractualismo muy formalizado en las categorías de libertad e igualdad, precisamente porque, materialmente, los hombres no somos iguales ni libres.

La conclusión de Rawls es que la sociedad admite diversidad de nociones del bien, pero que a ellas son parcialmente coincidentes y permiten la vida en común basada en la similitud. Con ello nos alejamos del puro contractualismo y admitimos ciertas nociones antropológicas y sociológicas, indispensables para dotar de carne y hueso históricos a los razonamientos del filósofo a su pesar.

Serendipities. Language and Lunacy, *Umberto Eco, trad. William Weaver, Harcourt Brace, San Diego, 1999, 130 pp.*

Serendipity es la intraducida palabra inglesa que significa el encuentro de algo que no se busca mientras se busca otra cosa (algo así como la *trouvaille* francesa, el hallazgo casual que revela una búsqueda inconsciente). Eco abunda en algunas paradojas que han movido a la cultura de Occidente, creencias en objetos irreales que, ideológicamente, movieron a empresas reales como El Dorado, la secta rosacruz, el Preste Juan, el testamento de Constantino o los *Protocolos de los Sabios de Sion*. Viceversa, algunas creencias mágicas como la fe en los hexagramas del *I Ching*, que inquietaban ya a Leibniz (buen observador de la China) han demostrado ser rigurosamente algebraicas en la línea de Boole.

Desde luego, vuelven en esta miscelánea algunos temas fuertes de la cantera Eco: la lengua original, la lengua perfecta, la diferencia entre lengua e idioma (ya advertida por Dante), la variedad inapresable de las lenguas, la tríada signo/verdad/ser, etc. Quizás el más sugestivo es un inopinado comentario a las divagaciones de Borges sobre el Conjunto de los conjuntos y el inconcebible aunque enumerable Universo. Podemos observar una galaxia, pero no observar el Universo, porque, por definición, estamos en él. Como objeto, pues, resulta ilusorio.

Esta lógica del malentendido y el hallazgo imprevisto permite a Eco explorar esos rincones del saber, esa sección de *Raros e incunables* de la enciclopedia occidental donde, como las Indias ante Colón, un continente virgen se interpone entre la vieja Ecumene y la viejísima Catay. Allí las primeras palabras, ni aprendidas ni transmitidas, fueron, al fin y al principio, naturales.

Síntesis de erudicción paciente y de libertad imaginativa, estos apuntes pertenecen al mejor Eco, de la nota al margen, el apunte de viaje, la reflexión al paso.

Historia y poderes de lo escrito, *Henri-Jean Martin, traducción de Emiliano Fernández Prado y Ana Rodríguez Navarro, Trea, Gijón, 1999, 526 pp.*

La historia de la escritura y su variable situación dentro de la sociedad es, de algún modo, la historia humana. Consciente de la selvática dificultad de tal empresa, Martin ha preferido ceñirse a unas cuantas líneas que vienen desde el primitivo alfabeto hasta el internet. Sistemas alfabéticos, caligrafías, formas de impresión, público lector, canales de circulación de la escritura, lo profano y lo sagrado, el poder y la libertad, las formas de la censura, la comunidad de los letrados y su importancia social, la fabricación de papel, las técnicas de encuadernación, las ilustraciones de los libros, la publicidad de los periódicos y las revistas, las bibliotecas, la enseñanza de la escritura y si queda algo, remítase el lector a la sección de objetos perdidos.

Con habilidad económica, Martin va alternando un escrutinio de datos con la ordenación temática y epocal. De tal manera, el libro elude el riesgo de convertirse en un archivo informático. En ningún momento se pierde de vista el proyecto: hacer una historia, contar algo que transcurre en el tiempo. Como el panorama es amplio y abarca Oriente y Occidente, podemos establecer paralelos curiosos: un *precioso* francés del siglo XVII y un mandarín de la China medieval; un teólogo árabe y otro normando; la biblioteca de Alejandría, nombre ceniciento, y la gigantesca Library of Congress de Washington.

La reflexión final es melancólica y sensata: la comunicación por pantalla anula el espacio y nos empuja a la simultaneidad, pero no acaba con la escritura, todo lo contrario: añade a la intrincada selva de signos que llamamos historia un poco de parpadeante blancura eléctrica.

Hans-Georg Gadamer. Una biografía, *Jean Grondin, traducción de Angela Ackermann, Roberto Bernet y Eva Martín Mora, Herder, Madrid, 2000, 519 pp.*

El maestro Gadamer, con cien añitos cumplidos, bien tiene derecho a una biografía. Escasa en lo anecdótico (vida familiar, currículo universitario, guerras y viajes: poco más que cualquier alemán de su tiempo) es, en cambio, intensa y sintomática de la historia intelectual del siglo con el cual nació. Formado con esa mezcla de dialéctica y erudición, teología y fenomenología que alimentaba al saber universitario germánico de principios de siglo, Gadamer atravesó la liquidación de la herencia husserliana y el terrible magisterio de Heidegger, con quien sólo se atrevió a disentir después de muerto. Item más: el nazismo, las

guerras y la entreguerra, la ocupación soviética de Sajonia, el paso a Occidente. Una consagración tardía pareció acomodarse a una vida extensa y activa. Alumnos notorios, desde Habermas a Vattimo, y polémicas chispeantes, como la sostenida con Derrida en contra del nihilismo desconstruccionista, más la canonización de un igualmente tardío volumen (*Verdad y método*), todo encuadró una vejez aplaudida a la que no faltó su antiguo alumno Helmuth Kohl.

Gadamer ha vuelto dialógica la reflexión monológica de Heidegger; ha hecho deleitable la lectura de textos académicos; ha puesto el sentido en el horizonte, real pero inalcanzable, que hace «camino al andar» y no lo niega; ha pensado, en definitiva, al hombre como un animal histórico que es capaz de buscar la verdad con o sin método, con conocimiento o saber, en la cátedra o el poema, para intentar compartirla con los demás hombres.

Con objetividad y simpatía pero sin servilismo, el biógrafo nos cuenta el itinerario gadameriano sin ahorrarse elogios y censuras, penumbras y luces muy propias del tenebroso y enteradísimo siglo del biografiado.

B. M.

Colaboradores

NIALL BINNS: Hispanista inglés (Madrid).
RAYMOND CARVER: Escritor norteamericano (Nueva York).
JOÃO CESAR DE CASTRO ROCHA: Ensayista brasileño (São Paulo).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
WILFRIDO CORRAL: Crítico y ensayista ecuatoriano (Davis, California).
CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL: Crítico y narrador mexicano (México).
FERNANDO ESCALANTE: Profesor ensayista mexicano (Hondarribia).
ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA: Crítico literario español (Oviedo).
LUIS GARCÍA MONTERO: Poeta y crítico español (Granada).
GUILLERMO GIUCCI: Ensayista brasileño (Río de Janeiro).
CONCHA GONZÁLEZ-BADÍA: Crítica literaria española (Granada).
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Crítico y ensayista colombiano (Universidad de Bonn).
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: Crítico literario español (Tenerife).
MIGUEL HERRÁEZ: Escritor español (Valencia).
RENATO JANINE RIBEIRO: Ensayista brasileño (São Paulo).
CLAUDIO MAGRIS: Escritor italiano (Trieste).
JUAN AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
JUAN FRANCISCO MAURA: Historiador español (Universidad de Vermont).
JOSÉ MUÑOZ MILLANES: Crítico literario español (Universidad de Nueva York).
CARLOS JAVIER MORALES: Ensayista y poeta español (Madrid).
LUCIA NAGUIB: Crítica cinematográfica brasileña (São Paulo).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
BENEDITO NUNES: Profesor literario brasileño (São Paulo).
JULIO ORTEGA: Profesor y ensayista peruano (Universidad de Brown).
JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS: Crítico literario español (Barcelona).
HORACIO SALAS: Escritor argentino (Buenos Aires).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Crítico y ensayista español (Universidad de Barcelona).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Madrid).

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 36

Lorenzo Martín Retortillo • Emilio Castelar • Amparo Hurtado
Alfredo Rodríguez Quiroga • Mar Garrido • Ricardo Rojas
Alfredo Pérez • Eulàlia Collelldemont • Conrad Vilanou

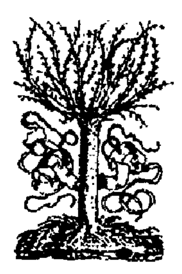
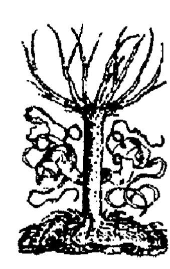
Director
Juan Marichal



España: 1.300 ptas.
Extranjero: 2.200 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000 ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

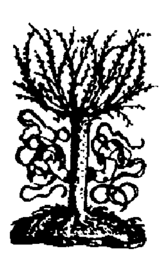
Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

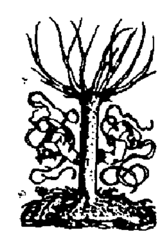
http://www.csic.es/arbor/

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8. 28006 Madrid

Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: arbor@csic.es



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura

Próximamente:

Sobre Luis Buñuel

Juan Antonio Ramírez
Carlos Barbáchano
Agustín Sánchez Vidal
Rafael Utrera Macías
Carlos Saura
Francisco Rabal
Eduardo Mac Gregor
Pepín Bello





